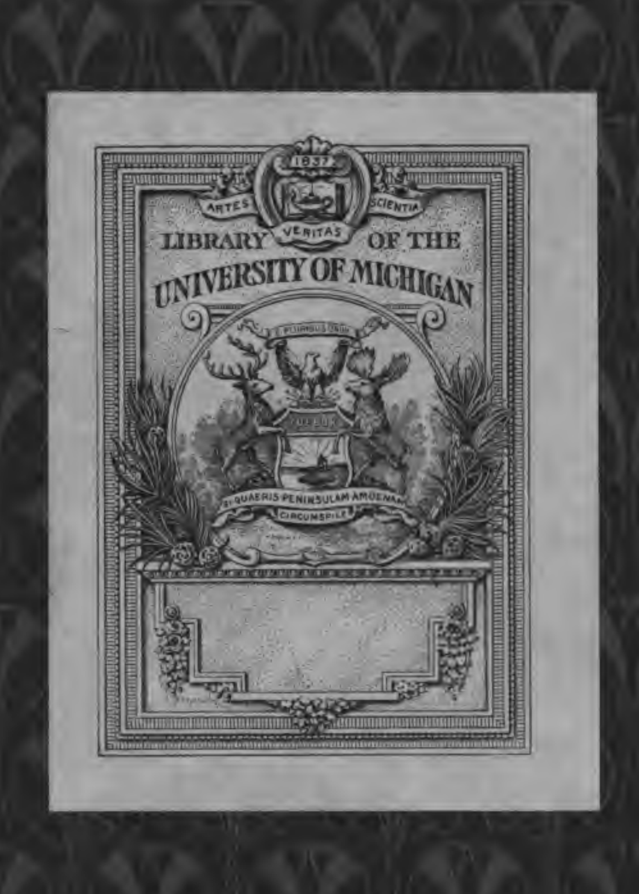





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





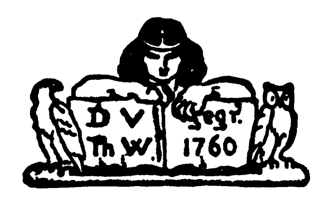
Otto Ludwig-Studien

von

Dr. Wilhelm Schmidt-Oberlößnitz.

Band I.

Die Makkabäer.



Leipzig
Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung
Theodor Weicher
1908.

Die Makkabäer

Eine Untersuchung des Trauerspiels
und seiner ungedruckten Vorarbeiten nebst einem Ausblick auf
Zacharias Werners

„Mutter der Makkabäer“

von

Wilhelm Schmidt-Oberlößnitz.



Leipzig
Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung
Theodor Weicher
1908.

Nachfolgende Untersuchung ist als erster Teil einer Gesamt-Schrift über Otto Ludwigs Schaffen gedacht. Der zweite Teil wird im Verlaufe mehrerer Jahre erscheinen und den Titel: „Otto Ludwig und Shakespeare“ tragen.

Vorbemerkungen.

Die Schätzung Otto Ludwigs in unserer Zeit ist trotz alles ihm gespendeten Lobes unsicher. Sie war es noch mehr in den vergangenen Jahrzehnten. Wirkte der Geist des Dichters in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren des XIX. Jahrhunderts nur wesentlich im Andenken seiner Freunde und einer verhältnismäßig kleinen Anzahl von Gebildeten, so trat in der jüngsten Zeit das Interesse an dem Dramaturgen, dem seltsamen Pläneschmied, dem Pfadsucher so stark in den Vordergrund, daß man den schöpferischen Ludwig, den Dichter abgeschlossener Kunstwerke darüber beinahe aus den Augen verlor — wenigstens den Dramatiker; denn die „Maria", „Heiterethei" und ganz besonders „Zwischen Himmel und Erde" sind in ihrer literarischen Eigenart immer klarer erkannt worden.[1] Mehr und mehr hat man sich daran gewöhnt, des Dichters Bedeutung für uns jetzt Lebende in den Stilrichtungen seiner erzählenden Werke und in den Studien über die Wege, die zu einem neuen Nationaldrama führen könnten, zu suchen. Diese Einschätzung ist für unsere Zeit, die selbst nach einem deutschen Nationaldrama großen Stiles noch immer ringt, gewiß bezeichnend, — in Anbetracht der Dichterpersönlichkeit aber ist sie ebenso ungesund wie unhistorisch. Und eine Gefahr, die nicht immer in der Forschung vermieden wird, liegt nahe: mit dem von den Shakespeare-Studien entnommenen Maßstabe die eigenen Werke Ludwigs zu beurteilen oder Theorien, die der nachschöpferischen Periode an-

---

1) Man halte z. B. Lamprechts Bemerkungen über die „Heiterethei" (Zur jüngsten deutschen Vergangenheit, I. und II. Aufl. 1905, S. 238) gegen das um nahezu 50 Jahre zurückliegende Urteil Treitschkes (Historische und politische Aufsätze, I. Bd., S. 451—453).

gehören, auf die ganz anders geartete Schaffenszeit selbst rückwärts zu deuten. Es erscheint wünschenswert, die „Pfarrose", den „Erbförster" und die „Makkabäer", von den anderen Werken ganz zu schweigen, unter vorsichtiger Benutzung einzelner späterer dramaturgischer Formeln aus sich selbst heraus verstehen zu lernen. Und man wird aus den Zügen des Dichters hier noch im wesentlichen blühende Gesundheit lesen.

Die folgende Untersuchung hat es mit den „Makkabäern" zu tun, dem vielgenannten, wenig gekannten und noch niemals durchforschten dramatischen Hauptwerke des Dichters. Schlagworte wie die des gespaltenen Interesses durch zwei führende Personen und des wesentlich epischen Ganges der Handlung sind in aller Munde. Aber sie erschweren eher ein Eindringen in den fertigen Kunstbau, als daß sie es erleichtern. Welche Bedeutung es um diese Einwürfe hat, wird die Analyse festzustellen haben und überhaupt das erste Buch, das die „Makkabäer", so wie sie uns vorliegen, nach verschiedenen Seiten beleuchtet und die literarische Quelle für Ludwigs Trauerspiel durch einen Ausblick auf Zacharias Werners „Mutter der Makkabäer" festzustellen hat. Handschriftliches Material zieht das erste Buch nur an einigen wenigen Stellen zu Vergleichen heran.

Das zweite Buch will hingegen auf Grund der noch ungedruckten Vorarbeiten zu dem Trauerspiel das innere Heranwachsen des Werkes veranschaulichen und dadurch dem abgeschlossenen Drama in historisch-individuellem Verfahren zu seinem Rechte verhelfen. Was mir am bedeutungsvollsten erschien, habe ich in größeren Zusammenhängen wiedergegeben. Zugleich versuche ich hier, soweit dies in einer philologischen Arbeit angängig und möglich ist, einige Winke für den Dramaturgen bez. Regisseur zu geben. Laube hat bekanntlich zuerst den II. Akt, diesen glutvollen Aufschwung des Dramas, als verfrühten Höhepunkt bezeichnet, und in der Tat ist der wirkliche Höhepunkt, den man in der ersten Hälfte des III. Aktes anzunehmen hat, kein wahrer Höhepunkt. Die Kenntnis der Handschriften kann hier klärend wirken, und ich glaube, man darf aus ihr auch praktische Schlußfolgerungen ziehen.

Nach dieser Richtung hin deutet auch schließlich die Anlage des dritten Buches der nachfolgenden Schrift, das in engem Rahmen die Bühnengeschichte des Werkes entwickelt. Eingehendere Untersuchungen in dramaturgischer Hinsicht oder vom Standpunkte des Theaterschriftstellers aus habe ich indessen dabei

nicht bezweckt. War ich ja hier im allgemeinen auf das Urteil derer angewiesen, die das Glück gehabt hatten, einer bedeutenden Makkabäeraufführung beizuwohnen — Lewinsky und Laube aus früheren Jahrzehnten, Minor und Sauer aus dem Jahre 1890 und um 10 Jahre später Herzog Georg von Sachsen-Meiningen.

Dank schulde ich vor allem Fräulein Cordelia Ludwig in Dresden, der Besitzerin der Vorläufer zu unserm Trauerspiel, nämlich der „Makkabäerin" und der „Mutter der Makkabäer", wobei ich zugleich der vermittelnden Tätigkeit Adolf Sterns, des nunmehr Dahingegangenen, rühmend zu gedenken habe. Auch die Königl. Bibliothek in Dresden sei hier erwähnt, die in ihren Räumen die betreffenden Handschriften zu meiner längeren Benutzung verwahrte.

Ferner erhielt ich durch Empfehlung des Herrn Prof. Dr. Köster, meines einstigen Universitätslehrers, Zugang zu den Ludwig-Handschriften des Goethe- und Schillerarchives in Weimar. Um Einsicht zu gewinnen in die Verschiedenheit der Arbeitsweise des schaffenden Dichters von der des später vorwiegend theoretisierenden, verglich ich hier die Skizze zur „Pfarrrose" mit den Planheften zur „Agnes Bernauerin", jene ein abgerundetes Ganzes, diese hingegen vielfach nur Reflexionen über die Möglichkeiten eines Agnes Bernauer-Dramas. Das Skizzenheft zur „Pfarrrose" erwies sich mir wichtig zur Erkenntnis des jungen Ludwig, und Herr Geheimrat Prof. Dr. Bernhard Suphan hatte die Güte, mir den Druck einzelner Stellen zu gestatten. Sowohl Herrn Prof. Dr. Köster wie Herrn Geheimrat Suphan spreche ich hiermit meinen wärmsten Dank aus.

Und schließlich: neben den Handschriften, der Bibliothek und dem Archive kam für mich noch eine andere Quelle der Belehrung und zugleich der Ermunterung in Betracht. Wenn ich mich an manche klassische Aufführung im Dresdner Hoftheater vom „Don Carlos" bis zu „Herodes und Mariamne" zurückerinnere, so wird mir zugleich lebendig, wie mich die Hoffnung, auch „Die Makkabäer" hier einmal im Bühnenbilde zu schauen, an den schwierigen Versuch, eine Monographie über dieses Stück zu schreiben, frohen Mutes herantreten ließ.

Oschatz i/S., 10. November 1907.

Wilhelm Schmidt-Oberlößnitz.

Als Ausgaben für Ludwigs und Werners Werke kamen in Betracht:

Otto Ludwigs „Gesammelte Schriften" (im Text abgekürzt „Ges. Schr."). Herausgegeben von Erich Schmidt und Adolf Stern, Leipzig 1891 (darin: Otto Ludwig. Ein Dichterleben von Adolf Stern, auch separat als Buch erschienen, 2., vermehrte Aufl., Leipzig 1906; die Ausgabe enthält ferner im VI. Band „Gespräche Otto Ludwigs mit Joseph Lewinsky" und eine Anzahl Briefe des Dichters).

Daneben wurden herangezogen:

Otto Ludwigs „Gesammelte Werke", Berlin, Janke, 1870 (enthaltend Lückes „Bemerkungen zu den Stücken des Nachlasses").

Otto Ludwigs „Skizzen und Fragmente" mit einer vorangehenden biographischen Skizze von Moritz Heydrich, Leipzig 1874.

Otto Ludwigs „Shakespeare-Studien", herausgegeben von Moritz Heydrich, 2. Aufl., Halle 1901.

Die Verszählung von Ludwigs „Makkabäern" bezieht sich auf Adolf Sterns Ausgabe in den „Meisterwerken der deutschen Bühne", herausgegeben von G. Witkowski, Leipzig, Hesse 1903 (12. Heft der Sammlung).

„Die Mutter der Makkabäer", Trauerspiel in V Akten von Friedrich Ludwig Zacharias Werner, Wien 1820.

Hiermit wurde verglichen: Ausgewählte Schriften von F. L. Zacharias Werner, Grimma 1840/41 X. Band, der infolge zahlreicher Druckfehler schlechtere Text.

Die wenigen Schriften, die über Zacharias Werner und Otto Ludwig in Betracht kamen, findet man ebenso wie alle mündlich oder schriftlich mir zuteil gewordenen Unterstützungen an den betreffenden Stellen des Textes wo sie verwertet wurden, genannt.

Inhalt.

Erstes Buch.

Das fertige Werk.



Kunststufen in Ludwigs dramatischem Schaffen bis zu den „Makkabäern".

Jeder Mensch wird sich, wenn er in seinem Innern eine Gabe entdeckt, kraft deren er die ihn umgebende Welt zu gestalten vermag, unter seiner Mitwelt bis zu einem gewissen Grade vereinsamt fühlen. Das Wesen des Künstlers schließt stets eine wirkliche Teilnahme an den Freuden und Leiden des Tages im Sinne der großen Menge aus. Und zumal der tragische Poet ist der Gefahr ausgesetzt, immer mehr tief innerlich sich von der Menschen Tun und Treiben zu entfernen. Man spricht oft von Einflüssen des Lebens auf den Dichter; man könnte auch zuweilen vom Einfluß des Dichtens aufs Leben sprechen.

Bei Ludwig ist die Nachwirkung seiner Kunst auf die Lebensführung stärker als dies wohl sonst zu sein pflegt. Je deutlicher er Gebilde seiner Phantasie zu schauen beginnt, umsomehr flieht er die Welt. Er fühlt sich bewußt als Einsiedler, als einer, der mit den Menschen zusammen nie auf längere Zeit zu verkehren vermag, der unter die Geselligen nicht paßt, der nur beobachtend an allem teilnimmt. Dafür ist es ihm Lust, sich bis in das geheimste Seelenleben andrer einfühlen zu können, ohne deshalb mit ihnen intimer verkehren zu müssen, und er lernt, wie er es selbst ausdrückt, „in bedenklicher Frühe die Kunst, in den Gesichtern ihm näher und ferner stehender Personen zu lesen und den Abdruck derselben rückwärts in seine Ursache zu übersetzen." Schon als Dichter schaut er die Menschen an, die im Kramladen seines Onkels kaufen, und ersinnt „kleine Geschichten voll Leidenschaft und Affekt", aber er bleibt noch unproduktiv. Erst nach abnorm langer künstlerischer Entwicklungszeit dringt er, unablässig an sich arbeitend, zur Wiedergabe seiner inneren Eindrücke und Lebenserfahrungen durch — zur Menschendarstellung.

Ein Kommen und Vergehen seelischer Tätigkeiten beginnt von jetzt an sein Leben zu bestimmen. Errungenes wird verloren, aber dem Verlorenen folgt sofort wieder neu Errungenes. Auf Kosten seiner musikalischen Studien

wird er zum dramatischen Dichter, auf Kosten des Dramatikers zum Erzähler, bis er schließlich zum Theoretiker, zum Verfasser der Shakespeare- und der Romanstudien wird — auf Kosten seiner gesamten Dichtkunst. Im gesellschaftlichen Leben nimmt er jetzt höchstens die Stelle eines Empfangenden, nicht mehr Besuchenden ein, und gegen das Ende seines Lebens sieht er sich gezwungen, „ein fixsternartiges Dasein" zu führen. Dennoch bleibt sein Jugendwunsch, unbeachtet und unbekannt auf einem Winkelchen Erde sich zu Tode dichten zu können, unerfüllt; er muß sich zu Tode grübeln. Die unzähligen Fragmente, die nun einsetzen, werden „Schöpfungen eines Gefangenen, dem die Bilder der Freiheit mit quälender Deutlichkeit vor das sehnsüchtige Auge treten."

Wie ihm, dem Dichter von „Zwischen Himmel und Erde", schon um 1860 nach eignem Geständnis das Wesen der Novelle „fremd, bis zum Lächerlichen fremd", geworden war, so waren ihm für den Prozeß des dramatischen Gestaltens gleichfalls die wesentlichsten Eigenschaften abhanden gekommen: Feuriger Schaffenswille, ein Stück vom Feldherrn, das nach Hebbel jedem Tragöden innewohnen muß, fehlten dem Ludwig der dramatischen Entwürfe und der Shakespeare-Studien. Ihm waren ganz andere Gaben inzwischen wieder zuteil geworden, die ihn scharf abtrennen von der Schöpferperiode.

Und welch' ein Unterschied besteht zwischen seinen Dichterwerken selbst! Das den Spuren der Romantiker folgende „Fräulein von Scuderi" entsteht nahezu gleichzeitig mit der „Pfarrrose", dem Gipfelpunkte auf dem Wege seiner Bemühungen um das durchaus Charakteristische, individuell Wahre. Fremd wie seine Musikstudien dem durchbrechenden dichterischen Realismus, steht auch das „Fräulein von Scuderi" der „Pfarrrose" gegenüber. Dem „tragischen Idyll", wie er die „Pfarrrose" nennt, folgt die Tragödie im Walde, aber mit ihrem Abschluß hat auch dieser Pfad, das Streben nach unbedingter Wahrheit, nach „Naturalismus", sein Ende erreicht. Denn er plant „ein Muster der idealen Tragödie", und dazu scheint ihm der Makkabäerstoff geeignet. Er wendet sich nach Ausführung dieses gewaltigen Experimentes vom Drama ab und folgt mit Behagen der Richtung der Zeit auf das Humoristische, in der „Heiterethei", bis er am Schlusse seiner dichterischen Laufbahn der düstere Seelendarsteller von „Zwischen Himmel und Erde" wird.

Die Frage, ob und wie weit in diesem seinem letzten Werke der Naturalismus seiner Bestrebungen in der Zeit vor der Arbeit an den Makkabäern noch einmal durchbricht, wird uns im Schlußkapitel beschäftigen. Hier sei vorerst nur dieser Zeit des Naturalismus oder besser gesagt der Zeit des Charakteristischen und — müssen wir noch hinzufügen — Theatralischen in Ludwigs Schaffen gedacht. Ihre Zeugnisse sind das Vorspiel „Die Torgauer Heide" und das ländliche Trauerspiel „Die Pfarrrose".

Es ist schon bezeichnend genug, daß allein das Vorspiel zu dem groß angelegten „Friedrich II." vollendet wurde. Die köstliche, charakteristisch wie theatralisch gleich abgerundete „Torgauer Heide" ist durchaus Situationsstück, und wenn wir in einem solchen zahlreiche Male ein Stammwort des alten Wachtmeisters: Nämlich zu hören bekommen, nehmen wir nicht mehr, wie des Dichters Landsleute von damals, Anstoß, daß ein preußischer Soldat des siebenjährigen Krieges eine Redensart gebrauche, die „der alte Wirt in Eisfeld" als eine Angewöhnung öfter vorbrachte.[1]) Wir fühlen uns heute unter diesen Menschen ohne weiteres wohl, und daneben lauschen wir auch gern den Phantasien des scharf geschauten Repkow und vergessen, wie der Dichter selbst, über all diesem, daß es doch nur eine Vorbereitung auf ein historisches Schauspiel sein soll, in dem einer Herr sei. Ludwigs Ziel in diesem Werkchen wie in dessen geplanter Weiterführung ist schon hier, ein bei aller Wahrhaftigkeit sinnlich bezauberndes Bühnenstück zu schaffen, und das Theatralische hätte doch schließlich das Charakteristische besiegt, wenn der Schluß des „Friedrich II." wirklich so geworden wäre, wie ihn der Einunddreißigjährige plante:

> Friedrich läßt .... Viktoria schießen .... ; dazu stimmen die Musikchöre ein Tedeum an. So schließt die Geschichte brillant und großartig, historisch und die Weiber rührend zugleich; .... was es dem jetzigen Publikum annehmlich machen kann, ist, daß es ein Spektakelstück wird mit Lagerfeuern, Musik und Pulverdampf.

In der Tat schließt schon das Vorspiel unter ähnlichen Effekten: Sonnenaufgang, Gesang und Orchesterspiel, und ist daher als Feststück, sei es zur 150. Wiederkehr des Jahres der Torgauer Schlacht im November 1910, sei es zum 200. Geburtstage des großen Friedrich im Januar 1912, wohl zu empfehlen.[2]) Die letzte Szene müßte freilich eine Bearbeitung erfahren, in der allein Ziethen und andere höhere Offiziere, nicht aber der König selbst auf der Bühne erscheinen. Dann bliebe der Charakter eines Soldatenvorspieles schon eher gewahrt. Zudem befriedigen die wenigen Worte, die Friedrich II. spricht, allzuwenig die Illusionen, die in dem Zuschauer bei dem Auftreten des königlichen Helden erwachen.

Das nach wenigen Jahren dem Soldatenstück folgende ländliche Trauerspiel „Die Pfarrrose" zeigt Ludwigs Bemühungen um das Charakteristische

---

1) Vgl. Ludwigs Brief an Ambrunn, in dem, wohl aus Versehen des Dichters, die Redensart „meinetwegen" statt des „nämlich" Anlaß zu einer Auseinandersetzung mit den Eisfeldern gibt (Ges. Schr. I. Bd. Vorber. zur „Heiterethei", S. VII.).

2) Die „Torgauer Heide" ist augenblicklich auf dem Repertoire des Koburger Hoftheaters und war daselbst im September 1906 als Galavorstellung vor dem deutschen Kaiserpaar auserwählt worden; infolge plötzlicher Hoftrauer konnte dieselbe jedoch nicht stattfinden. — Großen Beifall fand das kleine Werk bei seiner Erstaufführung am 23. Februar 1907 am Hof- und Nationaltheater zu Mannheim.

noch ausgeprägter. Die Freude, ein schaffender Künstler zu sein, überkam Ludwig während dieser Arbeit wie nie zuvor; volles Versenken in den Aufbau zeigt schon die Skizze zum Drama.[1]) In ihr schreibt der Dichter zunächst, ähnlich wie Schiller, den ganzen Inhalt des Stückes nieder und charakterisiert die eigenen Figuren — bis zum Äußerlichsten. Da soll der junge Freitag jede Rede mit einer Gebärde bezeichnen, die er hinterdrein erklärt, da soll der Schloßverwalter Undank in den Manieren eines alten ausgedienten Soldaten sich ergehen und zugleich stets verlegen sein, ehe er zu reden anfängt. Selbst die Hauptpersonen werden auf einen Ton gestimmt; denn die Pastorin ist in allem, was sie tut, die Adelsstolze, und alles Gebaren des Pastors hängt zusammen mit seiner „pädagogischen Theorie", die Ludwig als „Schlüssel zum Ganzen" mit dreimaligem NB. versieht. Der Charakter Rosens schließlich ist nur auf den einen Zug aufgebaut, daß sie, voll innerer Freude über die Dummheit der „Leute", die sie für eine Kokette halten, diese Meinung aufrecht zu erhalten versucht. Aber während der Psycholog von jeder Figur die nur ihr allein eigene Sprechart, ja Blick- und Gehart ausfindig und sich deutlich zu machen sucht und mit Freuden in den entdeckten kleinen Zügen schwelgt, jagt der Dramatiker zugleich nach den stärksten Bühneneffekten. Auf mondscheinüberglänztem Leichensteine, inmitten des Kirchhofes schreibt Rose einen Brief an den untreuen Geliebten; unter Böllerschüssen, rauschender Musik, Illumination und Feuerwerk ergeht sich die Verlassene in ihren Leidenschaftsausbrüchen gegen den Verlobung feiernden Junker v. Falkenstein. Und die Mischung zwischen Theatralischem und Tragischem tritt gegen Schluß der handschriftlichen Skizze des Stückes gleichfalls an den Tag. Während die irrsinnige Rose Döring von verlorenem Liebesglücke phantasiert, sollte der Brautzug Falkensteins mit weiß gekleideten Mädchen an der Spitze bei ihr vorüberziehen. — Trotzdem ist dies kein gewöhnliches Streben nach Effekt, sondern eine Vorliebe Ludwigs für Kontrastwirkungen. Dem Toben des Affektes im einzelnen Menschen stellt er die Instinkte der Masse gegenüber, die entweder gleichgültig oder wohl auch schadenfroh dem Verfahren des Helden gegenübersteht. An dieser Stelle der Skizze zur „Pfarrrose" z. B., wo die Masse nur zu stummem Spiel hereingezogen wird, ist der tiefere Zweck, die in glücklichem Alltagsleben sich bewegenden Jungfrauen des Dorfes der aus der Bahn gesellschaftlichen Verkehrs herausgedrängten Pastorstochter gegenüberzuhalten. Im Gegensatze zu Hebbel hält Ludwig neben den einzelnen Individuen für gewisse Szenen auch eine Reihe von typischen Personen bereit.

---

1) Die Skizze zur „Pfarrrose" lag mir dank der Güte des Herrn Geheimrat Suphan im Goethe- und Schillerarchive zu Weimar vor.

Und — was bei einem Charakteristiker und Theatraliker überrascht — eine Stimmungsgewalt gesellt sich noch dazu, die über Otto Ludwigs Dichtungen den intimsten Reiz breitet. Sorgfältig wird das Milieu gezeichnet, und selbst inmitten „des wilden Augenblicks Gewalt" klingt neben dem Lärm der Agierenden der leise Ton weltabgeschiedenen Innenlebens, oft fast unhörbar, aus den Reden einzelner Sprecher heraus. Ruhepunkte fehlen in keinem Affektdurchbruche der handelnden Menschen. Die Pfarrose vermag, in ihrer erregten Stimmung einhaltend, im voraus ein Begräbnis ihres Vaters sich vorzustellen:

. . . . . Hier liegt der alte Pfarrer bleich und tot auf der Bahre, die alten, lieben Hände über der Brust ins Kreuz gelegt. Und die Glocken klängen. Und die Schüler sängen. Und die Neugierigen drängten sich dort um die Kirchhofstür (IV, 17).

Sie empfindet inmitten der sie umstehenden Menge, nach dem vorangegangenen lebhaften Auftritt noch einmal die Schönheit der Welt:

. . . Seht ihr das Morgenrot und die schimmernden Regenbogen, die in den Blättern hängen? Und die Luft so süß. Das Klingen durch die Blätter, als wären's lauter Äolsharfen. O, wir wollen leben . . . . Und sterben wir einst, so sterben wir zusammen — Arm in Arm — wenn wieder die süßen, fernen Glocken klingen wie jetzt . . . . die Luft so weich — der Himmel so blau. (V, 10.)

Eduard Devrient lobte, ja pries das ländliche Trauerspiel — aber zur Aufführung der „Pfarrrose" kam es nicht,[1]) und Ludwig selbst hielt seine Lehrjahre noch nicht für abgeschlossen. Nach wie vor wanderte er mit bestimmter Absicht in „des Königs von Sachsen Theater", in jenen Musentempel, den Gottfried Semper in edlem Renaissancestil erbaut, Rietschel und Hähnel durch ihre plastische Kunst verschönt hatten, und bald erwachte die Produktionslust von neuem. Diesmal wandte er sich einem Stücke zu, das in einem heimlichen Grunde und im finsteren Tann seine landschaftliche Staffage erhielt: dem „Erbförster". In dessen starker Bühnenwirkung sah er zum ersten Male seine Bemühungen um das Theatralische und doch zugleich Charakteristische öffentlich anerkannt. Denn, was dem „Erbförster" bei der Menge rasch Eingang verschaffte, war vor allem die Abstufung der Redeweise nach den bisher beliebten Theaterausdrücken, die Mann oder Frau, Jüngling oder Kind ohne Unterschied von den Autoren in den Mund gelegt worden waren. „Im ‚Erbförster' gestikuliert jeder Satz; man hört ihn beim Lesen; er weckt den Schauspieler in uns auf" äußert sich treffend ein moderner Bühnenleiter. (Berger, Dramaturgische Vorträge, Wien 1890 S. 234.)

---

1) Eine Aufführung der „Pfarrrose" hat bisher meines Wissens allein am Herzoglichen Hoftheater zu Meiningen stattgefunden, am 4. März 1900; Wiederholung am 6. März in Hildburghausen. Die Titelrolle spielte, wie mir Herr Hofrat Paul Richard gütigst mitteilt, Gertrud Eysoldt aus Berlin als Gast.

Und gleichfalls den „Erbförster" hat Berger vor Augen, wenn er Otto Ludwig den ersten deutschen Dichter nennt, der für die Poesie der Illusionskunst, deren Blüte die Stimmung ist, ausgebildeten Sinn hatte (Drama und Theater, S. 58). Vorausahnungen eines frühen Endes durchzittern in lyrischer Weichheit die Worte Mariens, so z. B., wenn sie der Mutter ihren Traum erzählt:

Drüben im Dorf läuteten sie, und das Singen der Vögel, das Zirpen der Grillen, die leise Abendluft in den Weiden über mir — das alles war wie ein Wiegenlied. Und der Rasen sank mit mir tiefer und immer tiefer, und das Läuten und das Singen klang immer ferner — der Himmel wurde wieder blau, und mir wurde so leicht — so leicht. —

Sowohl dies Stimmungsbild wie das früher angeführte aus der „Pfarrrose" weisen in ihrer Sprache schon hin auf den Schluß von „Zwischen Himmel und Erde", wo das Naturweben nach der Darstellung des Menscheninnern zu ergreifender Geltung kommt. Die charakteristische Kunst wie die der Gefühlsveranschaulichung — beides konnten wir schon in der „Pfarrrose" feststellen; einen wirklichen Fortschritt zeigt indessen der „Erbförster in der Theatralik, die minder aufdringlich wirkt, und in der Affektmalerei. Zwar war auch diese in dem ländlichen Stück bereits großartig versucht worden, aber sie hatte noch innerhalb des Stückes ihren jähen Abschluß in dem Wahnsinn der Heldin gefunden. Es schien, als ob die Darstellungsmittel des Dramatikers auf dem Höhepunkte der Charakterschilderung plötzlich versagten. Da ist der Dichter des „Erbförsters" maßvoller und zugleich künstlerisch reicher geworden. Er läßt seinen Helden nur mit dem Wahnsinne spielen. „Lauter Gestalten vor meinem Auge" stöhnt Ulrich schon im IV. Akte, und im V. Akte scheint er wirklich dem finsteren Dämon zu verfallen. Fortwährend schaut er die Marie, oder er hört sie, erst ihre Atemzüge, später ihre Schritte und ihr Lachen vor der Tür. Aber er ist sich tief im Innern bewußt, daß es Gaukelspiel seiner Phantasie ist, was er sieht und hört:

Meine Augen lügen. Wo sie nicht ist, da sehe ich sie, und wo sie ist, da sehe ich sie nicht.

Er sucht sich krampfhaft darüber hinwegzutäuschen, daß er sie nicht mehr sehen wird. Und als er jedem von Sinnen erscheinen muß, ruft der Gepeinigte aus: „Wahnsinnig, Gott gebe, daß ich es bin". Wie viel ergreifender wirkt dieser Seelenschmerz als der Dämmerzustand, in dem Rosens Klagen verhallen.

Und schließlich — die Landschaft war diesmal nicht fest gebannt an ein bestimmtes Dorf mit seinem Kirchplatze, Schloßparke und Friedhofe. Es war ein weiteres Revier — „der grüne rauschende Wald". Als echter Künstler läßt Ludwig den scheinbar Stummen sprechen, vieles sprechen. Er charak-

terisiert ihn niemals direkt, besingt nicht in nachromantischer Weise das „tief geheimnisvolle Träumen der duftdurchwehten Waldesnacht" — nein, indirekt ist die Charakteristik des Waldes und seiner Bewohner, der bekannten Figuren wie Förster, Holzhauer, Grenzschenkenwirt und Strauchdieb.

Drei Jahre vor der Aufführung des „Erbförsters" war eine Novelle erschienen, die einzige ihres Verfassers: Sirene, eine Schlösser- und Höhlen-Geschichte von Ludwig Starklof.[1]) Ob Ludwig sie kannte, wird sich schwer entscheiden lassen; genug, daß beiden Dichtern eine grenzenlose Vorliebe für den Wald und seine Wildnisfreiheit eigen ist. Und beide vermögen die vielen Eindrücke, die sie hier gewonnen haben, in packender realistischer Gestaltung zu sammeln. Mag der „Erbförster" auch in manchem von der Romantik und dem Schicksalsdrama befruchtet sein (Vgl. Kap. IV und Anhang Nr. VIII, IX), in der Naturbeseelung weist er ebenso wie Starklofs Novelle weit weniger auf Novalis und Tieck zurück als auf die Stürmer und Dränger: den Dichter von „Golo und Genoveva" Maler Müller und auf Bürger.[2])

Was wird der Wald ausbrüten, fragen wir uns bei der Lektüre der Starkloffschen Novelle. Da nicken die Büsche von oben recht einfältig, und die alten knorrigen Baumstämme grinsen schnöde Fratzen herunter zum Zeichen, daß Sirene der Macht des Waldes verfallen sei. Und der läßt sie auch nicht wieder los. Verzauberungen scheinen fast mit im Spiele zu sein: „gespenstig, wildnisgrimmig und mörderhaft" geht es im weiten unabsehbaren Reviere zu, und doch rührt all dies von Menschen her, auch das Echo des Waldes, das „wie höhnisches Eulengelächter über einen Erschlagenen klingt". Bald hat der Wald sein Opfer gefunden und liegt nun „stumm wie ein Grab, voll Tod und Verwesung", indessen der Bach „mit höhnischem Gelächter seine freien Wellen dahinrauschen läßt".

Und bei Ludwig? Da kommt's hervor „dort, wo das Tannendickicht ist, unter den Felsen im heimlichen Grund — so rot", aber es ist kein Blut, nur das Abendrot, das sich in den Wasserrinnen des Waldes spiegelt. Da klatscht der Bach auf unter der Leiche des Lindenschmieds „als führe er vor Schrecken zusammen", da spektakelt derselbe Bach darnach in Felsstücken und „hantiert mit einem bunten Lappen", als wolle er absichtlich Unheil herbeiführen. Der Wald verschwört sich gegen die Menschen wie in Starklofs

---

1) Jetzt auch in der Sammlung der „Wiesbadener Volksbücher".

2) Man halte z. B. die Stelle im „Erbförster" V, 8 „Und wo er's tat, da sitzt er wimmernd die Mitternächte hindurch mit seinen glühenden Augen und seinem weißen Bart; und da kühlt kein Lüftchen, und da fällt kein Tau und kein Regen; da wachsen giftige Blumen, das ist verflucht wie er selbst", neben die 2. Strophe von „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain".

„Sirene". Andres und Robert, Lindenschmied und Weiler sind seine Werkzeuge, ohne es zu wissen, Marie und Ulrich seine Opfer. „Die Tragödie der Irrungen", wie man Ludwigs „Erbförster" wohl genannt hat, spielt in einem Walde zur Dämmerung und Nachtzeit. Es hätte des „heimlichen Grundes", auf dessen verderbenbringende Macht wiederholt hingewiesen wird, kaum bedurft — dies soll nur der Stimmung dienen, nicht der Begründung des Ausgangs. Die verwirrende Gewalt, die vom dunklen Dickicht ausgeht auf das Gemüt des Menschen, scheint mir das Thema von Ludwigs Drama zu sein.

Im Jahre 1849, unter dem frischen Eindruck des Maiaufstandes in Dresden, war der „Erbförster" niedergeschrieben worden, und die bewegte Zeit klingt aus einzelnen Stellen des Stückes deutlich heraus. Aber schon im Jahre danach trat im politischen Leben gänzliche Reaktion ein, und die besten Dichter der Zeit wandten sich in ihren Werken von der Gegenwart ab. Bei Ludwig tritt geradezu eine Schaffenskrisis ein, die ihn zum Wettkampfe mit Shakespeares Kunst führt. Den Boden der Kleinmalerei und genrehafter Zustände verläßt er für immer. Schon vor Jahren hatte er freilich den Plan zu einer „Charlotte Corday", ja zu einem ganzen Zyklus von Revolutionsstücken entworfen, aber sie blieben unausgeführt. Mit dem sicheren Instinkt eines Dramatikers für das Wirkungsvolle wandte er sich 1850 zwei Stoffen zu, die Begeisterung in der Masse hätten auslösen können, einem aus der deutschen Urzeit (Armin) und einem, der nur um wenige Jahrzehnte von seiner Gegenwart zurücklag (Der Sandwirt von Passeyr). Sie mußten jedoch einem dritten Stoffe weichen, der gleich dem Armin und dem Sandwirt Kämpfe eines in seinem Heiligsten bedrohten Volkes behandelt — dem Makkabäerstoff. In der Kunst des Charakterisierens erreicht der Dichter hier seinen Höhepunkt. Der zweite Teil des III. Aktes der „Makkabäer", wo der „Mann der Demut" Boas und die andern Israeliten, jeder nach seiner eigenen Sprechart, Lea gegenübertreten, ist das erste und einzige Zeugnis von Ludwigs Streben, auch die hohe Tragödie in vorsichtig gezogenen Grenzen der Stilform anzunähern, die wir sonst nur im bürgerlichen Schauspiele finden.

Zeitgeschichtliches und Persönliches in den „Makkabäern“.

Das Makkabäer-Drama Ludwigs, das 1852 vollendet wurde, gehört einer Zeit, die an künstlerischer Verwertung der Bibel für Dichtung und Malerei reich war; vom Jungen Deutschland und Gutzkows „König Saul“ sei hier nicht gesprochen. Aber es ist kein Zufall, daß dieses Zeitalter Hebbel hervorbrachte, den „Klassiker der Übergangszeit“, dessen geistigem Ringen die Verdichtung biblischer Stoffe zu Problemen besonders zu liegen schien [1]), während Grillparzer selbst in der „Esther“ dem Anmutigen zustrebte und das wichtigste Motiv, den Religionsgegensatz, darin unausgeführt ließ. Beide Künstler geben in ihren Werken ein Stück Zeitgeschichte wieder, und wenn der Dichter der älteren Richtung, allem Neuen abhold, die Werke Hebbels von „Judith“ an bis zu „Herodes und Mariamne“ nur als Werke eines Denkers gelten ließ, so zeigte er eben damit, wie wenig er mit dem jüngeren Geschlechte gemeinsam hatte. Grillparzers mehr sinnlich geartete Kunst, die mit der Pracht der Farbenmischung sich im wesentlichen begnügt, verschwindet bei den ihm zeitlich folgenden Tragikern — und nicht nur bei ihnen. Das Geistige, sich bei den Besten wohl auch zum Gewaltigen und Erhabenen steigernd, beginnt das Schöne in allen Künsten jener Zeit zu überwiegen. In die Malerei ragte überdies noch von früher her das Nazarenertum hinein und ließ die naive Freude an der Erscheinung zurücktreten. Nicht nur ein Künstler wie Cornelius wandte sich vorzugsweise geistig-religiösen Stoffen zu [2]), sondern viele andere sehen wir in gleichem Schaffen, und das noch heute

---

1) Zu dem oft aufgeworfenen Thema: Hebbels Dichtungen in ihrem Einflusse auf Ludwig wie über einige andere literarische Parallelen der Makkabäerdichtung Ludwigs berichtet Anhang I.

2) Es ist überaus bezeichnend, daß Hebbel unter den Malern seiner Zeit Cornelius am meisten verehrte und ebenso, daß er von Wilhelm Kaulbachs „Zerstörung Jerusalems“ in München „einen höchst bedeutenden Eindruck gewann“. (Nachlese der „Briefe“, I. Bd. S. 365.)

so bekannte Werk Schnorr v. Carolsfelds, der ganz dieser Richtung angehörte, „Die Bibel in Bildern", ist in einer langen Reihe von Jahren ungefähr zur gleichen Zeit, als Ludwig seine „Makkabäer" schuf, in Dresden zu Ende gediehen. Auch die steigende Anteilnahme weiterer Kreise an den Oberammergauer Passionsspielen gerade um die Mitte des XIX. Jahrhunderts scheint mir in dem angedeuteten Charakter der Zeit begründet zu sein. Eduard Devrient war es, der in einer Schrift[1]) im Januar 1851 den Besuch dieser Aufführungen rühmend empfahl und zugleich in Anbetracht der reich gegliederten Volksszenen in den Straßen zu Jerusalem, namentlich beim Einzuge Jesu, und der mächtigen Ensemblewirkungen bei der Kreuzigung, dramaturgische Mahnworte für ähnliche Fälle an stehenden Theatern darein verflocht (vgl. S. 17 der erwähnten Schrift). Und eine „Freskomalerei der Dramatik", die Devrient hier (Seite 41) von der Zukunft erwartet, wurde für die damalige Zeit in den Hauptszenen des II., III. und V. Aktes der „Makkabäer" allerdings zur Wirklichkeit. Ludwig ist dieses Schriftchen Devrients während seiner Bemühungen um Ausarbeitung eines biblischen Trauerspieles natürlich doppelt interessant gewesen. Er fuhr eigens von Meißen nach Dresden, um sich von dem eben zurückgekehrten Gönner sogleich von den Passionsspielen erzählen zu lassen (Stern, a. a. O. S. 279).

Zugleich setzte freilich die Bibelkritik stark ein, aber die Hegelianer wie das Junge Deutschland, die beide zu religiösen Fragen so scharf Stellung nahmen, trugen doch gerade dadurch mit bei, daß die Bibel wieder in den Mittelpunkt trat. — Innerhalb des Judentums selbst regte sich mächtig die Forschung für die Vergangenheit des israelitischen Volkes, und in der Literatur bildete sich ein neues Genre schriftstellerischer Darstellung: die Geschichten aus dem Ghetto. Zahlreiche Schriftsteller des Jungen Deutschland gehörten selbst der jüdischen Rasse an, und wie Hebbel in seinem Verkehr fast nur auf Juden angewiesen war, so stand auch Ludwig ein jüdischer Freund zur Seite, der für die genauere Kenntnis der Vergangenheit des auserwählten Volkes bis zur Propaganda tätig war — Berthold Auerbach, ein gründlicher Kenner des Talmud.

Wir wissen schließlich von Ludwig selbst, daß er ein Bibelkundiger war. Er hatte, wie Hebbel und Wagner[2]), einmal einen Plan zu einem Christusdrama niedergeschrieben und wußte 1850 dem jungen Theologen Meier in

1) Die Oberammergauer Passionsspiele und ihre Bedeutung für die Neuzeit. Mit Illustrationen von Pecht. Leipzig 1851. — Devrient berichtet erst über die lebenden Bilder aus dem Alten Testament, dann über das eigentliche Passionsspiel.

2) Der Entwurf Wagners zum „Jesus von Nazareth" stammt aus der Dresdner Zeit des Meisters und ist mitgeteilt in „Nachgelassene Schriften und Dichtungen Richard Wagners" 2. Aufl. 1902.

Dresden mit seiner Bibelkenntnis zu imponieren. Und er war selbst, wie Meier hinzufügt, tief religiös.[1]) — Seltsam könnte der Sprung vom „Erbförster" zu den „Makkabäern" immerhin anmuten, aber wir beobachteten schon, wie vielseitig Ludwig als Dichter war. Gerade ihm entgegengesetzte Naturen zu erklären und für sie Teilnahme des Hörers oder des Lesers zu erwecken, ist ihm Bedürfnis, und es würde schwer halten, auch nur für eines der Menschenbilder in seinen abgeschlossenen Meisterwerken den Typus vollkommen in Ludwigs eigenem Wesen oder in einem der ihm Nahestehenden oder auch in seinen ihm innerlich meist fremden, gleichwohl desto mehr von ihm belauschten Heimatsgenossen zu finden. Man kann des Dichters Entrüstung verstehen, den „Erbförster" und die „Heiterethei" auf seine Eisfelder Erlebnisse hin auszulegen.[2]) Wenn er auch der ihn umgebenden Welt oft und scharf ins Auge sah — wie er sie sah, wie er sie sich erklärte, das war doch wieder nur seiner Phantasie und seinem Nachdenken anheimgegeben. Die Brücke zwischen der wirklich geschauten Situation und dem innerlich entstandenen Dichterwerke ist vielfach überhaupt nicht mehr für den Nachforschenden erkennbar — am wenigsten für die mit Absicht und Neugier Spähenden, wie die guten Eisfelder waren.

Rätsel türmen sich vor uns auf, wenn wir unter einem solchen Gesichtspunkte an die Makkabäertragödie treten. Persönliches, in der Natur des Dichters oder in seinen Erinnerungen Wurzelndes scheint auf den ersten Blick hier am wenigsten in Frage zu kommen. Denn wie kam er, der jeder stürmischen Initiative zur Geltendmachung seiner Persönlichkeit im Leben Abholde, er, der in Gegenwart anderer unwillkürlich verstummte, dazu, Massenszenen von solcher Wucht wie die im III. Akte zu schaffen, hier, wo er eine ganze Reihe von Individuen leidenschaftlich in die Handlung eingreifen läßt — je nach dem Begehren ihrer impulsiven Natur und nach dem Ziele ihrer Interessenpolitik? Ferner: wie konnte ihm, dem ohne Geschwister und Verwandte Lebenden, früh Verwaisten, ein Familienbild im I. Akte so meisterlich gelingen, wo Vater und Mutter, die Brüder untereinander bis herab zum Kleinsten und der Besuch des Hauses in ihrem Zusammenleben eingehend charakterisiert werden? Denn er, der persönlich Ungesellschaftliche, weiß hier, was Freytag in seiner Kritik allerdings nicht anerkennen wollte, die zusammengebetene Gesellschaft auch zusammenzuhalten. Ganz gewiß: gerade das seiner Natur Entgegengesetzte darzustellen reizte ihn auch hier, aber wie kam dies Entgegengesetzte so glutvoll in die Phantasie des einsiedlerisch Lebenden?

---

1) Die Erinnerungen Meiers sind wiedergegeben bei Stern a. a. O., S. 265—269.

2) Vgl. die Briefstelle bei Übersendung der „Heiterethei" an Ambrunn, zit. Ges. Schr. II. Band, S. 5, 6 und 7.

Daß er in einem Werke wie den „Makkabäern", in dem sich sein ganzes dramatisches Schaffen noch einmal sammelte und bis zur Vollendung verdichtete, bewußt oder unbewußt, Züge ihm nahestehender Menschen zur lebensvollen Verdeutlichung seiner Gestalten in sein Werk mit hineinverwoben habe, ist leicht anzunehmen. Es widerspricht diese Vermutung auch nicht den vorangegangenen Ausführungen, zumal uns hier autobiographische Notizen Ludwigs aus dem Jahre 1850, also aus der Zeit der inneren Entstehungsgeschichte des Werkes, Aufschluß erteilen können.[1]) Sie weisen nicht viele äußere Erlebnisse auf, aber zeigen, wie Ludwig das wenige Erlebte auch wirklich durchlebt und treuer festgehalten hat als andere; ja, er spricht sogar einmal von einer Gefahr, „vom Andrang wahrer und gelebter Einzelheiten überwältigt zu werden"; und von den Eindrücken seiner Jugendzeit in der thüringischen Heimat äußerte er Lücke gegenüber, sie seien ihm eine Fundgrube von dichterischen Motiven, die sich nicht ausschöpfen lasse. Faszinierend klar muß ihm Lea vor Augen gestanden sein, die nach außen Lebendige, aber durch ihre Schwärmerei von den Menschen innerlich tief Abgesonderte. Und so wenig diese Gestalt in den Hauptlinien mit des Dichters Mutter zu vergleichen ist, so überraschend ist es, in einzelnen Zügen das Bild der Frau Syndikus Ludwig doch zu erkennen, nach des Sohnes Worten „einer Frau voll Liebe und Güte, von leicht erregbarem Enthusiasmus für alles Schöne und Gute, die mit strahlenden Augen und geröteten Wangen mir von Sokrates, Leonidas usw. erzählte, wie vom Dr. Luther." Wir haben auch Zeugnisse, wie stark hiermit die Mutter auf ihr Kind eingewirkt hat; der kleine Otto wurde, wie sein Jugendgespiele Recknagel später berichtete, „von solchen Erzählungen mächtig ergriffen". Und wieviel er sich von der persönlichen Eigenart der Erzählerin angeeignet hat, „die in ihrer phantasievollen Art ihm von ihrem Lieblingsdichter Shakespeare erzählte, ihm ergreifende Stellen aus einzelnen Werken vorlas", so daß der Knabe zu ihrem Entzücken selbst begann, sich in ihn hineinzulesen: das ersehen wir nicht nur aus Sterns, Heydrichs und Lückes Berichten, die einstimmig die höchst lebhafte und anregende Art der Ludwigschen Gesprächsführung rühmen, sondern auch aus den oben erwähnten Erinnerungen, die Meier niederschrieb. Es heißt da: „Noch sehe ich sein Auge leuchten, wenn er vom Dr. Luther sprach und etwa in Verbindung mit ihm von Shakespeare als dem im eminentesten Sinne protestantischen Dichter" — beides Vorbilder, von denen einst die Mutter begeistert gesprochen hatte. Und die Skizze, die Ludwig während der Arbeit an den „Makkabäern" für das Große Meyersche Konversationslexikon schrieb, begann mit den Worten: „Ein kränkliches, verwöhntes Kind, wie ich heute noch bin, sog ich mit der Milch der

1) Zitiert bei Stern, a. a. O., S. 40 f.

Mutter zugleich ihre Liebe und Begeisterung für Poesie in mich ein". Man vergleiche mit diesen Ausführungen Lea in der ersten Szene im Gespräche mit den Kleinen (Verse 15—26) und die Worte Benjamins (Verse 27—29).

Auch zur Darstellung einer so gewaltigen Volksszene wie die in der zweiten Hälfte des III. Aktes bedurfte Ludwig weder einer historischen Quelle noch eines literarischen Vorgängers. Er kannte dergleichen aus den Tagen seiner Kindheit; er hatte da leidenschaftliche Volksstimmen durcheinander tosen hören und noch dazu in Beziehung zu bedeutsamen Angelegenheiten von Vater und Mutter, als Eisfelder Rebellenscharen sich vor dem Rathause ansammelten und seinen Vater bedrohten und gemein verdächtigten, bis die Rädelsführer in Ketten abgeführt wurden. „Den Schrecken und das Mitleid bei diesem Anblicke fühle ich heute noch", so bemerkt der 37-jährige Mann zur Zeit seiner Makkabäerarbeit. Wie sehr gerade diesen Knaben solche Erlebnisse trafen, um für immer in seiner Phantasie haften zu bleiben, geht hervor aus seinen eigenen Worten: „Frühreife, durch Kränklichkeit und solche Erlebnisse entstanden und gesteigert . . . . , jene Frühreife wuchs zum großen Nachteil meiner ohnehin zu zarten Gesundheit."

Und der Ton verhaltener Klage zittert noch in einem Briefe aus dem Jahre 1857, den der Dichter an Julian Schmidt sandte: „Viel glaub' ich auch auf den dunkeln Grund meiner Erlebnisse vom kleinen Kinde an schreiben zu dürfen . . . . der Mensch ist mehr oder weniger das Ergebnis von Jugendeindrücken, was auch seine Freiheit dazu sagen mag."

Was ein so sensitiv Veranlagter empfunden hat bei dem furchtbarsten Erlebnis, das in jenen Jahren des Zerwürfnisses des Volkes mit dem Magistrat den Gipfelpunkt der Unruhe herbeiführte: dem Brande von Eisfeld, wissen wir auch von ihm selbst. Schon damals begann für ihn „der unermüdlich fortgesetzte Kursus in der angewandten Psychologie und Pathologie". Er lernte kennen „die Rache derer, die bestraft worden waren, die Prophezeiung einer Himmelsstrafe durch einen Angehörigen eines Bestraften" und erfuhr, als diese dann wirklich in Gestalt des erwähnten ungeheuren Brandes eintrat, „wie die Gewalt des Aberglaubens die Löschenden lähmte"; „sie meinten, wo Gott ein Urteil vollziehe, sei Menschentun vergeblich, wenn nicht Frevel." Und er sah, wie Vater und Mutter überall zuerst Hand anlegen mußten, wenn etwas geschehen sollte. Noch später hörte er selbst von Verfolgern sagen, „seine Mutter habe, die Pflicht fürs allgemeine dem einzelnen voransetzend, damals eine Bürgerkrone verdient"; man vergleiche hiermit die Szene, wo Lea als „Mutter von Modin" vom Volke gepriesen wird. Die stürmischen Tage der Kindheit mußten bei einem für Phantasieeindrücke stark empfänglichen Dichter, der schon als Knabe einzelne Gesten

oder Gesichtsausdrücke jahrelang klar vor Augen zu halten, ja sie sich sogar bei einzelnen Personen für die Zukunft vorzustellen wußte, im Gebiete der hohen Tragödie bewußt oder unbewußt in ihren allgemeinen Umrissen noch einmal lebendig werden. Man vergleiche z. B. den Schluß der Volksszene im III. Akte, wo die nur mühsam sich noch aufrecht haltende Lea bei der letzten furchtbarsten Nachricht erstarrt, um später zu Boden zu sinken, mit des Dichters Schilderung aus dem Jahre 1850, die eben auf jene Eisfelder Schreckensnacht Bezug nimmt.[1]) — In der zweiten Fassung, der „Mutter der Makkabäer", haben diese persönlichen Erlebnisse indessen noch mehr Ausdruck gefunden als im fertigen Werke.[2])

1) „Der ganze Tag und die folgende Nacht, obgleich ich damals erst neun Jahre zählte, ist mir noch gegenwärtig, vor allem, was ich empfand, als ich meine sich nur mühsam aufrecht haltende Mutter bei der falschen Nachricht .... lautlos umsinken sah."

2) Siehe Anhang II.

Analyse des Makkabäer-Dramas.

Wie ein Kunstwerk nur dann lebensvoll wirkt, wenn alle die Elemente, die zur Ausgestaltung drängten, sich maßvoll einem höheren Zwecke — dem Ganzen der darzustellenden Begebenheiten — unterordneten, so kann auch die Analyse eines solchen Werkes nur so vorgehen, daß sie untersucht, wie für den unbefangenen Betrachter die Wirkung eines Ganzen, eines über die einzelnen Elemente hinaus Wachsenden, zustande kommt. Der folgende Abschnitt sei einer solchen Betrachtung des Dramas gewidmet. Nicht zur Plattheit einer sogenannten Inhaltsangabe, die nur einzelne Merkmale, vor allem äußerliche Handlungsmomente herauszupft, soll diese Untersuchung herabsinken: die Form einer Analyse sei angestrebt, aber auch diese kann hier nicht rein durchgeführt werden. Denn eine Teilanalyse, in diesem Falle auf den Charakter der Lea hin, muß aus Raumrücksichten hineinverwoben werden in eine Gesamtanalyse, die ebenso eine Auseinandersetzung mit allen Hauptcharakteren des Stückes und den Motivreihen, die zu ihrer Entwickelung führen, wie eine Betrachtung der rein technischen Führung der Handlung in diesem gerade hierin breit basierten Drama zum Zwecke hat. Somit sei die Analyse zugleich der Mittelpunkt aller charakterisierenden Beobachtungen, die sich aus der Lektüre des Stückes ergaben.

I. Akt.

Wir blicken in ein wirkliches Bild hinein — im Hintergrunde eine ernste Landschaft, während vorn Wohnungen von Menschen sich erheben. Sie haben es sich hier auf der Bergeshöhe bequem gemacht. Die Platten für ihre Tische hat das Gestein der Heimat geliefert, und eine Reihe von Felsblöcken gewährt ihnen eine natürliche Schutzwehr gegen herandringende Feinde. Zum Niedersetzen laden Rasenbänke ein, und auf einer derselben winden Kinder Kränze. Das Gleiche tun nach der Ferne zu Mägde. Ein Knabe führt das Wort — er hat zu erzählen. — Dürfen wir etwa ein

patriarchalisches Idyll belauschen? Wir glauben es für einen Augenblick, aber bald fühlen wir, die hier leben, sind wenig zu einem Idyll geschaffen. Große Vergangenheit, deren Spuren zum Teil noch in örtlicher Nähe zu finden sind — David, Salomo — und große Zukunft: — ein von den Propheten verheißener, mächtiger König ist in ihrer Phantasie lebendig. Aber die Gegenwart, in der diese Menschen leben, ist trostlos, und eine Frauengestalt, die uns der Dichter im Eingange vor Augen führt, scheint darunter besonders schwer zu leiden. Daß ihre Seelenstimmung gedrückt ist, hören wir aus den Trostworten der in Bewunderung und Liebe zu ihrer Mutter emporschauenden Knaben. Bald heißt es da:

damit, wenn du
Von mir erzähltest, deine Augen glänzten
Wie wenn du uns von Salomo erzählst,
Und du nicht weintest mehr, daß Israel
Zerfiel und schwach ward und des Fremden Knecht
Und nun der Syrer sitzt auf Davids Stuhl.

dann wieder:

. . . daß du nicht mehr traurig
Mußt sagen: Israel hat keinen Mann!

und nach des kleinen Benjamin nochmaliger Bitte:

. . . doch du mußt froh sein,

malt Joarim, als ob er ahnen könnte, welche Wünsche in der Mutter Brust wohnen, in unschuldiger Freude ihr aus, was für Herrliches ihrem Volke bevorstehe, zumal ihnen,

Aus Judahs Stamm und von des Davids Haus,

und bittet ebenfalls:

Drum laß den Gram und sei uns fröhlich, Mutter.

* * *

Diese Traurigkeit Leas hat aber doch nicht nur in der gegenwärtigen Not des jüdischen Volkes ihre Ursache. Sie ist tief in dem Seelenleben dieser Frau begründet. Eine verzehrende Sehnsucht nach Größe, weniger nach eigner — wenngleich sie zu den stolzen Naturen gehört — als vielmehr nachweltlicher Größe derer, die sie vergöttert, ihrer Söhne, stört dauernd die Ruhe ihres Innern. Und noch mehr! Die Natur ihres Wesens ist tief phantastisch. Scheinbar vermag diese Priestersfrau ihr Dasein wie andere Menschen, ihre Nachbarn und Verwandten, in den Grenzen kleinstädtischen Lebens zu verbringen, doch nur scheinbar. Denn sie nährt dafür im Innern ein verstecktes, aber um so glühenderes Phantasieleben, das die schale Gegenwart durch glänzende Zukunftsbilder zu vergessen sucht. Es ist morgen-

ländische Phantasie, die hier, höchst individuell gefärbt, das Seelenleben eines Weibes umspinnt.

Dazu ist Lea in einer höchst eigentümlichen Lage. Sie, die Makkabäerin, kennt die große Verheißung, die ihrem Stamme und Hause von Jesajas zuteil wurde, genau (vgl. V. 47—49 und V. 126—131), sieht Israel gerade jetzt in tiefster Not — und hat 7 Söhne! Ja, es gesellt sich sogar zu der allgemeinen Weissagung der Bibel eine eigens ihr aufgegangene oder vielmehr eine noch immer sinnlich deutlich ihrem Auge vorschwebende Vision zukünftigen weltlichen Glanzes. Doch da sind wir schon wieder bei der Veranlagung, wie wir sehen werden. Wird Lea diesen inneren Drang und auch dieses einst über sie gekommene Gesicht weiter im stillen zu behalten vermögen? Die ersten Szenen geben sogleich die Antwort.

Wie leicht sich die lebhafte Mutter in Begeisterung verliert, erfahren wir nicht nur gleich zu Anfang, wo sie „im wachsenden Eifer nach dem Talwege hinunterzuschauen vergißt" — denn sie denkt sich eben in die äußerlich sichtbare Pracht der einstigen Königsherrschaft Salomos bis zur Verzückung hinein (Verse 18—26) —, sondern vor allem in der zweiten Szene, wo sie ihren Sohn Eleazar geradezu ansteckt, indem sie ihm das die Krone Davids verheißende Gesicht des Herrn veranschaulicht, das kurz vor der Geburt eben dieses Sohnes über sie, die nach dem Retter Schreiende, gekommen ist. Blitzartig grell erleuchtet der Dichter hier ihr phantastisches Innere und zeigt, was für Wahngebilde, von Menschen nicht gewußt, in ihr schlummern. Es ist eine Szene aus Leas seelischer Vergangenheit, so wie sie schon vor zwanzig Jahren war und lebte, die er hier unserm Gehör mitteilt; ja er läßt sie uns in der feierlich ekstatischen Erzählung dieser Frau miterleben. Indem sich aber so die Exposition ins Innerlichste hineinschlängelt und auf die Fundamente des Dramas dringt, bringt sie uns zugleich ein Stück vorwärts: denn wir haben ein Motiv vor uns, das sich im weiteren Verlaufe des Stückes als bedeutend erweist — Eleazars Trachten nach der Königskrone, die dem Ehrgeizigen jetzt gleißend vor Augen schwebt. Nicht ohne Grund läßt Ludwig die Worte „König" und „Krone" im Munde Eleazars so oft sich wiederholen; sie malen die sich an dieser Vorstellung erhitzende Einbildungskraft des Jünglings. Die Apperzeption ist erfolgt; der Mutter Worte haben sein Innerstes getroffen. — Freilich hat dies ihm schon vorgeschwebt in dunkler Ahnung:

> . . . das war's, was mit
> Gesang zu Nacht im Tal der Terebinthen
> Einst vor mir herzog wie Prophetenruf!

Parallel mit der Szene aus Leas seelischem Vorleben enthüllt uns Ludwig, wie Eleazar schon immer war und lebte. Wieder ein Übersinnliches, und

doch in ekstatischem Zustande Begründetes. Denn auch hier dringt Ludwig bis auf die Fundamente. In Eleazars Wesen verbinden sich Phantastik mit Stolz; es ist dies offenbar ein Erbteil der Mutter und wurde von ihr noch obendrein wach gehalten; fast wie das Schicksal eines Hamlet mutet es uns an, wenn wir aus dem Munde des Jünglings hören, welche Worte ihn früh bestimmend getroffen haben:

> Lehr' mich mich selbst vergessen!
> Eh' lernt' ich alle Weisheit dieser Welt
> Eh' daß ich dieses einz'ge Wort vergäße!

Dieses einzige Wort aber, das früher einmal dem Knaben aus dem Munde seiner Mutter erklang, hieß:

> Die Zeit wird kommen, wo du stolz sein darfst.

Sie sah den Sohn damals traurig wie jetzt, da er „an Judah krankt" und wußte sofort zu trösten, wie sie auch jetzt wieder „getröstet" hat. Das vorschnelle Ausplaudern und Sichvergessen in ihren Reden hier sowohl wie im weiteren Verlaufe des Stückes ist die Folge einer geringen Menschenkenntnis, und diese ist wiederum in weltfremdem Phantasieleben begründet. Alle Voraussetzungen zu einer tragischen Handlung liegen somit in Leas Seele; es bedarf nur noch der Erfindung einer äußeren Handlung, um diese Tragik zur vollen Entfaltung zu bringen.

Sahen wir bisher nur einen plastisch ausgeprägten Charakter, Lea, zu dem Eleazar und die Kinder in einem Abhängigkeitsverhältnis standen, so tritt in Judah der zweite selbständige Charakter, und zwar im Gegensatze zu dem der Lea, vor unser Auge. Aber, während wir über das Vorleben Leas und Eleazars im klaren sind, gewinnen wir von Judahs Vorleben trotz aller Sorgfältigkeit der Einführungstechnik, die gerade ihm zuteil wird, doch keine völlig erschöpfende Vorstellung. Fast schematisch läßt der Dichter jede Person des Dramas sich über Judah äußern. Es mutet uns dies nach der feinen Exposition des Lea-Charakters doch etwas aufdringlich an. Und dabei verlaufen die vielfachen direkten Charakteristiken nicht ohne einzelne Widersprüche. Während er nach den Reden des Volkes, die wir aus Eleazars Munde vernehmen, schon eine große Vergangenheit, ein Heldentum hinter sich haben muß (Verse 70—85) und auch die Mutter im Gespräche mit ihm von seinem früheren großen Streben spricht, kommt es bei den letzten Worten Leas schließlich doch nur darauf hinaus:

> Den großen Mann in ihm zu wecken, braucht's nur
> Den großen Augenblick.

Fast während der ganzen Szene schauen wir den jungen Makkabäer in subjektiver Beleuchtung seiner Eltern und Verwandten: Leas, die bei dem Gedanken an ihn zugleich mit Zorn und Gram die „nied're Magd, des

niedern Hauses Tochter" an seiner Seite sieht, dann des ehrwürdigen Mattathias, der aus den Reden dieses Sohnes nur den Spötter über die Not des Volkes heraushört, und schließlich Simeis, der sich über die Gefährlichkeit seines Neffen völlig hinwegtäuscht:

> Die wildsten Knaben wurden mit der Zeit
> Die zahmsten Männer.

Da ist es ein schöner Zug, wie plötzlich die Mutter sich des falsch Verstandenen mit kluger Rede annimmt und, indem sie, ganz im Gegensatz zu ihrem früheren Verhalten dem Sohne gegenüber, eine wahre, wenn auch bei weitem nicht vollständige Charakteristik über ihn gibt, zeigt sie, welch ein liebevolles Verständnis in ihr für den ihr ähnlichen und doch auch wieder so verschiedenen Sohn lebt. War ja auch immer ihr Ziel, ihn „zu seines Volkes Helden, zum Retter aus des Fremden Drängerhand" aufzuziehen. Hier zeigt sich Lea als die kluge und warmherzige Frau, die sie in guten Stunden ist. Nicht so in der folgenden Szene! Da ist sie wieder ganz im Banne ihres Dämons:

> Bist du berauscht? So wie dem Trunk'nen glüht
> Die Wange dir

hören wir aus dem Munde des alten Priesters. — Angesichts eines plötzlichen Ereignisses pflegt der Mensch sich ungezügelter als sonst zu geben, zumal wenn es ihn selbst mit betrifft. Nun erst eine Lea! Die Hast ihrer Redeweise, eine in der Erhitzung sich steigernde und zugleich verwirrende Kombinationsgabe muß auf jeden ihrer Umgebung, seien es selbst Freunde, einen peinlichen Eindruck machen. In diesem Zustande, das wissen wir, hält sie mit nichts zurück. Alles, auch das Intimste, wird ausgesprochen. Und höchst bezeichnend ist ihre Mahnung an sich beim Weggange Eleazars „Israels künft'gen Königs":

> Lieber eile, Herz, dem Jetzt voraus
> Vergiß sein wirklich Gehn',
> Indem du ihn im Geiste kehren siehst,
> Die Herrlichkeit der Könige mit ihm.[1])

Tragische Ironie ist es, wenn diese Mutter noch glaubt, besonnen zu sein:

> Die Muttersorge heißt mich, mich besinnen,
> Denn nur Besonnenheit führt zu dem Ziel

und man möchte die eigenen Worte, die sie an einer früheren Stelle Eleazar gegenüber sprach, ihr zurufen:

> O, so besonnen sein, das kostet wenig
> Besinnen.

---

1) Über den Anklang dieser und ähnlicher Stellen an das Alte Testament berichtet Anhang III.

Daß sie die äußeren Umstände sich verdirbt, indem die Simeiten genau merken, wohinaus sie will, ist noch nicht so hoch anzuschlagen als wiederum die tiefe Wirkung auf den „Leichtverführten", auf Eleazar. Mit Recht wirft ihr der ehrwürdige Mattathias vor, sie fülle ihres Kindes Hirn mit Schwindelbildern. Wir wissen, in welchem Seelenzustande der Liebling der Mutter nach der Königskrone auszieht. Endgültig vom Traum der Größe gefaßt, nimmt er schon jetzt triumphierend das ihm scheinbar mühelos Zufallende entgegen:

Es heften Flügel sich an meine Füße.
Der Herr trägt mich auf seiner Hand dahin.

Das Ziel der Tragödie schimmert am Schlusse dieses I. Aktes schon durch: der Übergang des Hohenpriestertums auf einen Makkabäer — nicht auf Eleazar, darüber blieben wir nicht im Zweifel auch ohne Judahs Prophezeiung:

Geh' hin und sei der Sklav' des Scheins, der Schatten
Des Syriers.

Aber Judah selbst, trägt er nicht eine Mitgift zu allem Großen, in diesem Falle zu einem würdigen Hohenpriester in sich? Gewiß, aber noch hat er seine Kräfte nicht versucht, noch bleibt es in ihm beim bloßen Ehrgeiz, wenn auch einem männlicheren als dem Eleazars.

II. Akt.

Zwischen dem I. und dem II. Akte, die beide an demselben Orte spielen, liegt eine unbestimmt lange Zeit. Eleazar ist inzwischen in Jerusalem gewesen und zu des Vaters Sterben nach der Heimat zurückgekehrt,

. . . der schlanke Knab' mit Feueraug'
Und stolzem Wesen . . . ,

wie ihn sein Dichter einst direkt und zugleich indirekt charakterisierend einführte, ist er geblieben, aber das Wort des Vaters:

. . . klug ist er,
Allein ihm fehlt die Festigkeit des Mann's,

hat sich am Hofe des Syrierkönigs auch schon bewahrheitet. Die Verblendung der Mutter bleibt jedoch dieselbe. Und ihre Kombinationsgabe kommt ihrer Sehnsucht nach künftigem Glanze wieder zu Hilfe. Sie sieht in dem Bunde des Sohnes mit dem Fremdling nur die Erfüllung der Stelle im Jesajas:

Dann wird Ägypten und Assyrien
Zum Herren fleh'n auf seinem heil'gen Berg.

Die Szene gewinnt mit diesem Leidenschaftsausbruche Leas nach dem ruhigen Beginne des II. Aktes schon einen erregten Charakter; es folgt die von wildem Hasse durchtränkte Erzählung des den Felsenweg heraufeilenden Amri von den Greueltaten des Antiochus. Die Syrier erscheinen, unerhörte

Forderungen an das Volk stellend, und Judahs nunmehriges erstes Eingreifen in die Handlung bringt schließlich das ganze Volk in tumultuarische Bewegung. Der Höhepunkt von Ludwigs zielsicherem Aufbau des II. Aktes ist erreicht, aber das laute Brausen der Handlung verwehrt dem Dichter doch eine eingehendere weitere Charakteristik seiner Personen. Nur von Lea und ihrem großen Zweitgebornen, Judah erfahren wir auch innerlich Neues. Eine andere Lea als die bisherige stellt sich uns dar; die zweite Seele in der Brust seiner Heldin erweckt jetzt der Dichter zum Leben. Eine Patriotin und Anhängerin des Herrn zeigt er uns. Und da ist wohl auch der Ort zu fragen, welcher von den beiden genannten Söhnen ihr am meisten nachgeraten ist. Welcher hat ihr besseres Teil geerbt? Wir wissen schon: Judah ist dieser Glückliche; Eleazar hat nur das schlimme Erbteil von ihr. So kommt es, daß Lea in Judah manche Seite ihres Wesens wiederfindet; aber wir fühlen: lieber wäre es ihr doch, wenn der Jüngere, der „Glänzende", ihren Mutterstolz durch große Taten befriedigte.

Sie ist, wie wir schon sahen, von plötzlichen Eingebungen abhängig und kombiniert dann viel. Auch jetzt, wo sich die Ereignisse mit einem Male entwickeln, wo sich ein Altar mit dem Bilde der „Segen spendenden Athene" vor den Augen des jüdischen Volkes erhebt, tritt dieser Seelenzustand bei Lea ein. Sie steht wieder unter dem mächtigen Eindrucke eines plötzlichen Ereignisses wie am Schlusse des I. Aktes, und wieder wird ihre Phantasie im höchsten Maße lebendig. Sie malt ihr geschäftig aus, wie ein Held jetzt handeln müsse; und sie wendet bohrende Beredsamkeit an, diesmal, um den geliebten Eleazar für echtes Heldentum zu gewinnen. Wir sehen, die Motivierung bei Ludwig ist sprunghaft, aber wie er Lea angelegt hat, eben deshalb wahr und wohl begreiflich. Sie möchte nunmehr alles zur Unzeit Gesagte zurücknehmen; denn

> Der Herr hat selbst den Augenblick gesandt.
> Groß sollst du sein durch dich, nicht durch die Gunst
> Des Syriers; du sollst der Frommen Zweifel
> An dir beschämen . . .

Vergebens. Selbst ihre bittere Anklage (Verse 846—47) vermag Eleazar nicht zu dem zu machen, was er nun einmal nicht ist. Die Mutter wendet sich von dem Lieblinge zürnend ab — sie scheint geheilt.[1])

Entließ sie ihn am Schlusse des I. Aktes mit überschwänglichen Lobeserhebungen, so fällt jetzt für ihn nur die herbe Frage ab: „Fliehst du?" Für

1) Klagend läßt Ludwig Lea in der 2. Fassung der Dichtung ausrufen:
> Bist du kein Mann?
> O, so gebar mein Leib nur, meine
> Seele blieb kinderlos.

Eleazar aber hat dies alles die Folge, daß er nun erst recht an sich und seine Zukunft denkt; in dem erhabenen Augenblicke, da sein Bruder sich plötzlich zum Helden entwickelt, da alle an dessen Heldenberuf glauben: Lea, die freudigen Anteil an der Ruhmestat des Sohnes nimmt, der sterbende Vater, dessen Herz noch einmal

dröhnt wie die Harfe unter Spielers Hand,

und das Volk, das sich mit dem Rufe „der Herr will's!" aus der Erschlaffung aufrafft und sich dem neuen Führer zuwendet, trachtet *er* nur danach, Judahs Sieg um jeden Preis zu überbieten.

III. Akt.

Judah hatte im II. Akte einen großen Erfolg davongetragen; der Eingabe des Augenblicks gehorchend, hatte er den abtrünnigen Priester ermordet und das heidnische Götzenbild umgestürzt. Alles Vorwärtsstürmen der Handlung war nur von ihm ausgegangen, von ihm, dem erst klug Vorbereitenden, dann im gegebenen Augenblicke Handelnden und zuletzt das Volk zum nunmehr unvermeidlichen Kriege in grimmiger Tatenlust Entflammenden. Binnen wenigen Minuten hatte der scheinbar träumerisch und phlegmatisch Veranlagte all' das seit Jahren durch Ungunst der Zeit Versäumte wieder wettzumachen gewußt.

Jetzt zu Beginn des III. Aufzuges finden wir ihn auf der Höhe seines Heldentums; in der Stimmung eines still Befriedigten tritt er uns wieder vor Augen. Die Charakteristik, die der römische Gesandte von ihm gibt, zeigt ihn uns als die Seele des Kampfes gegen die Syrier. Er selbst aber denkt bescheidener von sich. „Des Volkes Meinung" glaubt er gegenüber Ämilius zu vertreten, und dem Volke mißt er auch im Gegensatz zu dem Gesandten den raschen Umschwung der Verhältnisse zu:

. . . . denn wahrlich, dieses Volk hat mehr
Getan als du von Judah rühmst . . . .

Da ist es eine tragische Ironie, daß allerdings, und zwar bereits im nächsten Augenblicke, vom Volke der Umschwung der Verhältnisse ausgeht und Judah in grimmig höhnischen Worten nunmehr das gerade Gegenteil von dem ausspricht, was er dem Römer verkündet hatte. Jetzt, da ihm durch die „Rasenden", dem Gesetze der Sabbathruhe inmitten des Kampfes treu Bleibenden der sichere Sieg aus den Händen gerissen wird, erwacht sein Selbstgefühl in höchstem Maße, und er vermag sich nicht zu bändigen. Schon die Worte

. . . . ich sag' euch: wahrlich!
Ihr hättet heiliger getan, ihr hättet
Alles Gesetz des Moses übertreten
Und *meinem* Wort gehorcht —

bedeuten im Munde eines jüdischen Feldherrn eine schwere Zungensünde, nun vollends die Verse 1140—1154. Sie zeigen ihn in einer Selbstvergessenheit, die sich bis zum Frevel und bis zur Überhebung steigert. Sie kennzeichnen ihn in diesem Augenblicke als den Sohn Leas. Und gerade deshalb mutet uns die Charakteristik Ludwigs, die auch bei einem Judah die Familienabhängigkeit berücksichtigt, mächtig an, und wir leiden doch mit dem Helden. Worte aus einem tief verletzten Herzen tönen uns entgegen, Worte voll Affekt und voll bildnerischer Kraft. In einem so groß veranlagten Menschen tobt der Schmerz, in seinem Handeln gefesselt zu sein, noch heftiger als die feurige Erregung bei ungehinderter Ausführung seiner Taten.

Die folgende Szene kann man wohl in der direkten Verbindung mit der vorangegangenen als verunglückt betrachten; unnatürlich wirkt es auf jeden Fall, daß, nachdem Judah in leidenschaftlichem Wollen fortgestürmt ist, mit einem Male Antiochus und sein Günstling Eleazar auftreten. Ludwig hat sicherlich einen anderen Teil des Schlachtfeldes im Auge, doch schien ihm die Szene keine eigene Dekoration zu verlohnen. Einen gewissen Wert kann man dem kleinen Auftritt nicht gut absprechen. Denn — sahen wir in der 1. Szene die Dinge nur mit Judahs zornfunkelnden Augen

> Das Volk, das nach der Schande jagt, wie andere
> Völker nach Ehre! . . .
> Elendes Volk, zum Werkzeug nur gemacht!

so drängt sich uns in dieser 2. Szene doch ein anderes Bild von dem geschmähten Volke auf:

> . . . . die einen knien
> Und singen Psalmen, andre werfen sich
> Selbst in der Unsern Schwert. Als wär's ein Glück,
> Sich schlachten lassen, und ein Liebesdienst,
> Sie schlachten von den Unsern.

Es will uns fast scheinen, als ob dieses Heldentum noch größer sei als das des Judah. Und wir zweifeln an der Wahrheit des Wortes von Antiochus:

> . . . . dies Volk
> Bezwing' ich wohl, doch diesen Judah nicht.

Verwandlung im III. Akt.

Den ersten Teil des III. Aktes, der uns den Blick auf den Kriegsschauplatz eröffnete, könnte man als im Notfalle entbehrlich bezeichnen — er ist auch, wie später die Handschriften ergeben werden, erst später eingefügt worden —, nimmermehr aber den zweiten Teil, der doch da wieder einlenkt, von wo alle Verwicklungen und Vorbereitungen ausgegangen waren, in Modin, dem Sitze des makkabäischen Priestergeschlechtes. Wir werden wieder

tief in das Grundthema der Dichtung eingeführt, und die Hauptperson ist von neuem die Mutter der Makkabäer — Lea. Sie ist jetzt, wo der alte Mattathias gestorben ist und alle Männer im Felde stehen, die angesehenste Person in der Stadt. Ihre unleugbare Begabung und ihr Ehrgeiz scheint ihr gleich Judah eine Führerstellung zuzuweisen. Freilich, wir kennen sie ja schon. Zu erfinden weiß sie in augenblicklichen Eingebungen viel, aber wenn sie handeln will, dann zeigen sich ihre Ideenreihen oft genug unausführbar. Sie vermochte im I. Akte dem Lieblingssohne in flammenden Worten seine Bestimmung auszumalen, aber wie er Aarons Priesterhut erlangen sollte, das wußte sie selbst nicht und täuschte sich in zornigen Worten darüber hinweg (Verse 189—191). Sie wußte sich in demselben Akte ein Phantasiebild zu schaffen von dem

Überlegnen, der
Verwirren kann und selber fest doch stehn
In der Verwirrung,

aber suchte einen solchen Mann erst in Judah, dem „Ungelenken", dann in Eleazar, dem „Redner". Dasselbe Spiel wiederholte sich im II. Akte, wo ihr im Augenblicke plötzlicher Gefahr das Bild eines Helden und seiner rettenden Tat vorschwebte (Verse 784—801). Nichts von klarem, festem Wollen, desto mehr Phantasiewerk. Und vor allem: ihre geringe Menschenkenntnis suchte diesen Helden in Eleazar.

Jetzt aber im III. Akte schreitet sie selbst zum Handeln und erreicht gleich ihrem Sohne Judah einen Höhepunkt in ihrem Wirken. Sie erhält ob ihrer den Verrat Aarons entdeckenden und kühn vereitelnden Wachsamkeit wie Entschlossenheit den Ehrennamen der „Mutter von Modin"; und man ruft nicht nur „Hosiannah Mattathias' Sohn!" sondern auch „Der Herr mit Lea aus dem Stamme David!" So scheint ihr Triumph gesichert, aber tragisch genug! Wie Judah der Sieger, so ist auch Judah der Besiegte trotz der Ferne gegenwärtig, bestimmend für das Verhalten seiner Mutter gegen das Volk und umgekehrt. Die dreimalige Meldung vom Kriegsschauplatze, erst die günstige, dann zweimal die ungünstige von der Niederlage bei Ammaus wirkt in dieser Szene entscheidend sowohl auf Leas Gemüt wie auf ihr äußeres Schicksal. Weder den Wechsel vom Glück zum Unglück noch den umgekehrten kann ihre Natur mit Seelenruhe ertragen. Gegen Schluß des III. Aktes finden wir sie wieder ganz in ihrer alten, sich selbst vergessenden Ekstase. Darüber noch ein paar Worte. Zuerst verkündet Simon stürmische Erfolge Judahs, und die Wirkung ist: feiges Zurückweichen der schon drohend gegen Lea vorgehenden Simeiten auf der einen Seite, religiöse Verzückung, die den Sohn förmlich als Gott betrachtet (Verse 1440/41, 1460—1463), auf der andern Seite. Es folgen zwei Hiobsbotschaften hinter einander; die erste wird von

Lea noch lachend zurückgewiesen, an die zweite muß sie glauben. Die Simeiten triumphieren von neuem — denn Judah ist besiegt — und Lea? Sie gerät dermaßen wiederum aus der Fassung, daß sie den eben vor allem Volke vergötterten Sohn, „den sich der Herr berief", sofort wieder verwirft; „nur noch ein Stern der Nacht" erscheint er ihr, „doch Eleazar wird die Sonne sein." Sie sieht schon jetzt diese Sonne in vollem Glanze scheinen, und die Verwirklichung der früheren Vision glaubt sie nun erst recht nahe.

Der Umschwung im Drama geht mithin doch weniger von den mehrmaligen, sich widersprechenden Sieges- und Unglücksbotschaften aus als vielmehr von der Wirkung, die sie auf die Seele Leas ausüben. Die Ludwigsche Tragik will die zufällige Begebenheit nicht entbehren, insofern sie uns neues über einen Menschen erschließt. „Exposition der Charaktere" durch von außen an sie herantretende Ereignisse ist ein Lieblingsthema in den Shakespeare-Studien. Schon in der schöpferischen Zeit ging Ludwig unbewußt diesen Pfad, der natürlich zum Situationsdrama führt. Und so weisen auch die „Makkabäer" den Glanz wie die Schwächen eines solchen auf.

Selbst wohlwollende Zeitgenossen machten dem Dichter aus der Verwendung des Zufalls einen Vorwurf[1]), und auch einem heutigen Leser könnte es allerdings geradezu verfehlt erscheinen, daß der ganze weitere Verlauf der Tragödie von einem sich doch nicht mit Notwendigkeit ergebenden Vorgange abhängig gemacht wird — der Gefangennahme von Leas Kindern. Und doch gewinnt der Dichter durch dieses äußere Ereignis das Tiefste: die Gelegenheit, Wirkungen auf das Seelenleben der Menschen uns darzustellen. In dem dreimaligen Schmerzensschrei der Mutter „Meine Kinder! Meine Kinder! Meine Kinder!" kündigt sich der zweite Teil des Dramas an — die Leatragödie.

IV. Akt.

Der III. Akt hatte das Drama von dem Gipfel bis hinunter in den Abgrund sinken lassen; fast symmetrisch und zwar so, daß die Begebenheiten des ersten Teiles bestimmend in den zweiten Teil der Handlung hinüberwirkten, ging es von Judahs Sieg jäh hinab zum wirkungslosen Zornesausbruch und zur Niederlage, und ebenso jäh von Leas Triumph hinab zu ihrem ohnmächtigen Widerstand gegen die mächtigen Bedränger. Am Schlusse des III. Aktes herrscht also absoluter Tiefstand im Drama. Das Makkabäergeschlecht scheint verloren.

Doch im IV. Akte geht es wieder aufwärts, nicht in der Handlung — die ist in den beiden letzten Akten gering — sondern rein innerlich. Von wunder-

1) Über diese Stimmen wie Ludwigs eigene Äußerungen vgl. Anhang IV.

samem Reize ist es für den Beobachter, wie der Dichter seine Menschen Wandlungen durchleben und durchkämpfen läßt, die am Ende tiefstes Leid mit innerlichstem Triumph verbinden. Folgerichtig knüpft er zunächst an die Ereignisse des III. Aktes an, um uns erst die Mutter, dann den Sohn in der neuen Lage zu zeigen. War im III. Akte auf der Bühne fast kein leerer Raum mehr vor dem Gedränge immer neu hinzuströmender Volkshaufen, Zimbel schlagender Jungfrauen, rosenbekränzter Kinder und feierlich dreinschauender Greise, war in dieser Szene das dramatische Spiel ganz in die Wechselwirkung zwischen Leas Reden und den Antworten der Masse gelegt, so wendet sich hier im IV. Akte die Kunst des Dichters der Darstellung eines einzelnen Menschen zu — Leas im stärksten Affekt. Daß er hierin Meister ist, wissen wir schon von der ersten Hälfte des III. Aktes her. Verzehrender Schmerz wütet in der Brust einer machtlos an eine Sykomore gefesselten Mutter. Bittere Worte über Gott, der das Böse geschehen läßt, mischen sich mit heftigen Selbstanklagen.[1]) Sie wühlt sich immer tiefer in Schmerz und Gram hinein, und zugleich bricht immer mächtiger die reine Mutterliebe durch. Die geschäftige Phantasie, die wir an dieser Frau längst kennen, zaubert ihr nicht mehr Größenbilder vor, sondern stellt ihr nun die Geraubten leibhaftig, so lieblich wie sie sind, in sehnsüchtiger Deutlichkeit vor Augen (Verse 1635—1637 und 1657—1659).

Aber noch etwas anderes läßt Ludwig in dieser Einsamkeitsszene mitspielen, was im bewegten historischen Drama nur selten eintritt — die Natur, und zwar im Einklang mit der Stimmung des Menschen. Naemi, die der Dichter hier zum ersten Male als Heldin der Güte und Treue, als Retterin Leas einführt: sie verschwindet vor diesen beiden Mächten, Natur und Affekt, und die Szene gestaltet sich fast bis zum Ende monodramatisch. Laute Atemzüge der Seele, um einen Ausdruck Hebbels zu gebrauchen, bei stillstehender äußerer Handlung, dazu Wirkungen auf Auge und Ohr — das sind Bestandteile der Stimmungskunst, die Otto Ludwig hier zu verwerten weiß.

Vor unseren Blicken liegt das wilde Felsental mit den in der Dämmerung düster emporragenden Sykomoren und Granatbüschen, bis plötzlich

das Licht
Der Nacht den milden Silberduft sich selbst
Voranschickt und den breiten dunkeln Hügel
Abzeichnet, hinter dem's heraufkommt,

und nun der Ölberg sichtbar wird und des Königs Zelte bei Jerusalem schimmern. Auch unser Ohr empfängt weihevolle Eindrücke; wir fühlen die Nähe der heiligen Stadt, die schwer bedrängt wird. Denn ferne Klänge

1) Über die Ähnlichkeit dieses Leidenschaftsausbruches mit einer Stelle in der „Pfarrrose" vgl. Anhang V.

ertönen — ein Bußpsalm. Und wie allmählich die Landschaft durch des Mondes Licht ihr dunkles Gewand gegen ein helleres eintauscht, so tritt auch in Leas Seele ein sanfterer Schmerz ein. Schöne Menschlichkeit spricht aus den Worten Naemis zu ihr, und auch der König — so hört sie von der jungen Schwiegertochter — ist ja ein Mensch!

Er wird die Kinder deinem Fleh'n nicht weigern

Wie könnte da bei der im Grunde nie schwarzseherischen Frau die finstere Verzweiflung länger andauern. In der Stimmung einer Genesenden, matt und gebeugt, aber voll milder Liebe und Hoffnung im Herzen, zieht sie von dannen:

bald kehr' ich mit den Kindern.

* * *

Im Bewußtsein ungebrochener Stärke tritt uns dagegen Judah in der freilich willkürlich genug folgenden Szene entgegen

. . . Vom Syrier
Hofft du die Kinder, Mutter? Selbst ein Kind
In deinem Wahn! Der Syrier wird sie geben
Nicht deinem Fleh'n, doch deines Judah Schwert!

Er glaubt, daß nur er, und zwar mit Gewalt, die Kinder befreien könne, aber um den Preis Jerusalems, das er im Stiche lassen müsse, und dies vermag er nicht:

. . . Hier verblute, Mensch
In Judah; wohn' von hier in dir allein,
Errettung Israel's, des Judah Seele.

Es ist das schwerste Opfer, das für seines Landes Rettung der Feldherr bringen kann — das Gefühl, helfen zu können und es nicht zu dürfen. Den Übergang vom Tun zum Leiden, von der Kraft zum Gewissen, deutet der Dichter jetzt auch bei Judah an, und wie weise, daß er es hier wie in der nächsten Szene, die im Drama allerdings fehlen könnte[1]), bei der Andeutung beläßt.

V. Akt.

Alle Wege der Handlung weisen jetzt ins Syrierlager. Lea wird noch in der Nacht zur Rettung ihrer Kinder dort eintreffen. Judah, der zur gleichen Stunde sich nach Jerusalem durchgeschlichen hat, wird in des nahenden Unwetters Schutz, „wenn der Mond vom Himmel wich", mit der Wehrkraft Jerusalems hineinstürmen — zur Rettung seines Volkes. Der Schauplatz des V. Aktes ist daher im Zelte des Antiochus vor Jerusalem. Ehe Lea auftritt, malt uns der Dichter die Lage aus, in der sich der feindliche König und sein Heer befinden; und da ist es nun höchst seltsam: das Motiv der Opferung

1) Vgl. Zweites Buch unserer Untersuchung.

der Juden am Sabbathtage um des Gesetzes Mosis willen taucht wieder auf, jetzt in seiner Wirkung. Die Taten Judahs, seine Siege, haben zwar dem Könige geschadet, aber nur daheim in seinem eignen Lande, wo, „durchs Siegerbeispiel der Juden kühn gemacht", sich der Aufruhr erhebt, der den Demetrius, des Königs Verwandten, auf den Thron setzen will:

> Denn er verspricht den Frieden mit dem Judah,
> Der großen Scheuche von ganz Syrien.

Viel mehr hat indessen den Antiochus der Sieg bei Ammaus „über Waffenlose, die kalt gemordet wurden", geschwächt. Jehovah hat hier seine Macht auf die Gemüter der Menschen ausgeübt und den Heiden Grauen eingeflößt vor dem Feind,

> . . den solch furchtbar
> Gewalt'ger Gott erfüllt, daß er, was menschlich
> Im Menschen ist, den Sinn für Schmerz verzehrt.

Nur zwei bleiben von Jehovahs Wirken noch unberührt: der König und Eleazar. Die Verheißung, die Antiochus im III. Akte seinem Günstling mitteilte:

> Nur solchen soll der Zweig der Milde blüh'n,
> Die so wie du, mein Ajax, frei gewillt,
> Aus ihres Volkes düsterm Wahnesmoder
> Herauf sich retteten ans heit're Licht
> Der Götter ihres Königs,

will er jetzt wahr machen:

> Des Marterofens Flamme leuchtet weit
> — — — — — — — — — — — —

Und Eleazar spielt jetzt die Rolle eines Aufhetzers des Königs gegen die Juden. Doch ist dem Dichter diese Charakteristik hier nicht wahr gelungen. Es will dies zu dem Wesen Eleazars, der sich wohl als eitel und ehrgeizig, aber nicht als schlecht bisher gezeigt hat, nicht stimmen, selbst wenn man bedenkt, daß er in den Liebesnetzen der Schwester des Königs liegt.

Nach dieser Expositionsszene kündigt sich die Handlung an; ein Augenblick höchster dramatischer Spannung tritt ein, wenn Gorgias meldet:

> Die Wache bringt ein Weib. Für Judahs Mutter
> Gibt sie sich aus, die dich zu sprechen fleht.

Alle Aufmerksamkeit wendet sich sofort der neu Eintretenden zu: wie wird sich Lea, die stolze Träumerin der ersten Akte, die der Masse des Volkes kühn, aber menschenunkundig gegenüberstehende einzelne des III. Aktes, die leidenschaftlich Leidende des IV. Aktes, jetzt gebärden? Da ist es nun wunderbar, wie der Dichter Altes mit Neuem zur Darstellung ihres Charakters verknüpft — Stolz, wie wir ihn schon an ihr kannten, hinaufgesteigert zur Hoheit und Majestät, und Demut, wie wir sie an ihr noch nicht kannten, verbunden mit dem schon erprobten Heldenmute. Der Übergang von der Heldenmutter

zur Hauptperson des Stückes lag in den ersten Akten schon angedeutet. Im III. und IV. Akte hatte diesen Schritt der Dichter wirklich unternommen, aber ein Gefühl der Unsicherheit blieb im Zuschauer, bis nunmehr aus der Heldenmutter unzweifelhaft die Heldin wird. Man sieht, die Enthüllung dieses seltsamen Charakters vollzieht sich sprungweise, jedoch in immer kürzeren Abständen. Schon zu Beginn des III. Aktes lag etwas in der Luft, das einen Umschwung des Dramas vom Tun zum Leiden anzukündigen schien. Das Motiv handlungslosen Leidens wurde zum zweiten Male angeschlagen im Eingang des V. Aktes: schon klang es lauter. Jetzt kehrt es von neuem wieder, und zwar in grausam verschärfter Gestalt. Eine Mutter wird vor die Wahl gestellt, über das Leben ihrer Kinder selbst zu entscheiden:

Bekehrung heißt ihr Leben, Weig'rung Tod.

Und nun treibt das Drama aus dem Fahrwasser des verunglückten Handelnwollens mächtig der Idee des Opfertums zu. Hatte Judah im IV. Akte den Menschen in sich verbluten lassen zur Rettung Israels, so kehrt in der Tragödie Leas das Gleiche wieder: Selbstaufopferung oder vielmehr das für sie noch Schwerere: Aufopferung der eigenen Kinder — für die religiöse Idee. Um aber diesen Vorgang: eine Mutter, die ihre Kinder lieber dem Martertode preisgeben als zum Heidenglauben bekehren lassen will, zu mildern, um uns menschlich verständlich zu machen, daß es wirklich bis dahin kommen mußte, daß diese Mutter keineswegs eine religiös Verzückte ist, die ihre Kinder ohne Kampf hinschlachten läßt, fügte Ludwig den Schwur ein, den Lea den jauchzend ihr entgegenspringenden Knaben abnimmt:

bleibt getreu
Dem Gott der Väter; er allein ist Gott.

Es ist eine Verzweiflungstat der unbändig leidenden Mutter, deren flehende Bitten beim Könige ohne Wirkung geblieben sind. Nun glaubt sie, die Kinder errettet und den Zorn des Königs auf sich gelenkt zu haben:

Sie können nun nicht anders;
Nur mich laß sterben, ich allein bin schuldig.

Aber sie hat sich in dem Könige verrechnet, und der furchtbare Zwiespalt bleibt ihr nicht erspart; sie muß von neuem in den Kampf zwischen Mutterliebe und Gottesglauben bis zu ihrem Zusammenbruche. Kein Zweifel: in diesem innerlichen Vorgange ist der tragische Gehalt des letzten Aktes verborgen, nicht in dem Ende der sieghaft freudig sterbenden Knaben, denen sich Eleazar, der im Schmerze neu geborene Sohn, im Triumphgesange anschließt. Wohl aber liegt in diesem Opfertode der Kinder, von Lea deutlich verkündet, eine zweite Idee: die Idee des stellvertretenden Leidens. Der Glaube an die Entsühnung durch rein Dahingegangene war seit den Tagen der Romantik bis zu Richard Wagners „Tannhäuser" und noch weiter immer

wieder als dramatisches Motiv verwandt worden. Nicht romantisch sondern tief religiös, im Sinne der Bibel kehrt er wieder bei Otto Ludwig. Voll Schadenfreude hatte Amri am Schlusse des III. Aktes ausgerufen:

> über ihrem (Leas Kinder) Haupt
> Mach' unsern Bund, Herr, mit dem Syrier.

Jetzt im V. Akte spricht Lea glaubensstark zu dem Tyrannen:

> Denn über ihrer Marter wird der Herr
> Von seinem Volke wenden seinen Zorn.

und als die Kinder zum Richtplatze ziehen, weiß sie das Toben in der Natur draußen zu deuten — in Ausdrücken, die ihr altes Feuer von neuem kund tun, aber nunmehr hellleuchtend in religiöser Inbrunst:

> Er ist euch nah; der Herr steht, wie ihr leidet
> In seines Atems Sturm ist er euch nah
> In seinem Donner redet er zu euch,
> Daß über euerm Haupt er wenden will
> Den Zorn von seinem Volk.

Erschütternde Folgen seelischer Wandlungen und seelischer Weihe nehmen von hier ihren Ausgangspunkt. Andere Menschen stehen gegen Ende des Trauerspiels vor uns als die, welche wir zu Beginn des Dramas schauten. Der König war noch unbesiegt und mächtig, und nicht ohne Grund hatte ihn Ludwig im V. Akte so verstockt und halsstarrig, so verderblich vorgehend wie nie zuvor geschildert. Er wollte uns zeigen, daß dieser Große nie an Frieden gedacht hätte.

> Und muß ich's töten, um's zu unterwerfen,
> Will ich auf dieses Volkes Leichnam stehn,

so hatte er vor Leas Eintritt trotzig gerufen. Doch ihn schlug „ein sterbend Weib mit ihren Knaben." Er ist bezwungen, seelisch bezwungen. Jehovah, „der die Herzen der Menschen wie Wasserbäche lenket", hat sich ihm fühlbar gemacht. Jetzt, wo er den Kampf am furchtbarsten gestalten wollte, gibt er den Befehl:

> Zum Aufbruch blast! Zurück nach Syrien!
> — — — — — — — — — — — — — —
> Ich will euch nicht vertilgen. Lebt fortan
> Und sterbet euerm Gott; bei meinen Göttern
> Und euerm Gott schwör' ich's.

Und die Wirkung auf Judah? Sie ist natürlich noch weit reicher und tiefer als die Wirkung, die von dem Opfertode auf Antiochus ausgeht. Er muß noch einmal, als er die Worte des Königs hört:

> deine Brüder kann
> Kein Gott dir wiedergeben,

den blutenden Schmerz des Menschen durchkosten, des Menschen, der helfen wollte und nicht zur rechten Zeit helfen durfte. Wohl erwacht in ihm noch einmal die Kampfbegier und das Gelüst nach Rache, aber würde er seinem Volke, dem er doch zum Besten dienen wollte, damit helfen? Inhaltschwer tönt ihm die Mahnung einer Sterbenden entgegen:

> setz' nicht der Brüder Sieg aufs Spiel,
> Den sterbend sie ersiegten. — Hier hat Gott
> Geweilt; — bet' an!

Da gesellt sich zum herben Schmerz die segenvolle Weihe. In seinem Innern dämmert ein neues Gefühl auf:

> Er braucht den Starken nicht; er haucht die Schwäche
> Mit seinem Odem an, und sie wird Sieger.

Der einst am „Stärkestolze" krankte, ohne es zu wissen, der nur „Tathandeln" kannte, er muß empfinden: die Mutter und die Brüder haben gekämpft, gelitten und gesiegt — auch für ihn; denn

> Errettung Israels, des Judah Seele!

Und sie haben diese Rettung vollbracht. Als ein Vermächtnis dieser toten Brüder nimmt er den Landesfrieden mit dem Syrier an. So will es Lea, sie, die noch vor ihrem letzten Blicke Bilder, blendend deutlich bis zur Vision, zu schauen vermag, Bilder von feierlichem Glanze: Judahs Tempelweihe. Und diese Phantasien, die sie im Angesicht des Todes umzaubern, ihr „wie Mosen das gelobte Land, die Herrlichkeit, die neue ihres Volks" zeigend, sind nicht mehr im egoistischen Begehren begründet und daher diesmal untrügerisch.

Leichtsinnig prunkend zog Eleazar am Schlusse des I. Aktes nach dem Hohenpriestertum aus und nahm im voraus den huldigenden Fußfall der Mutter vor ihm, „Israels künft'gem König", entgegen. Voll tiefen Ernstes wird jetzt Judah, der im Leid Geweihte, nach Jerusalem eilen, damit sich die letzte Weissagung der verstorbenen Heldin erfülle. Aber nicht als weltlicher König, sondern als Jehovahs Priester will er der Vollstrecker des von Lea und ihren Kindern begonnenen Erneuerungswerkes werden. Aus dem lockeren Stammesgefüge Israels wird sich — das ahnen wir am Schlusse des Trauerspiels — ein äußerlich schlichtes, innerlich starkes priesterliches Königtum unter dem Szepter des ersten Makkabäerfürsten entwickeln.

Zacharias Werners „Mutter der Makkabäer."

Als ein historisches Stück läßt Ludwig die „Makkabäer" enden, ohne daß er den wirklichen geschichtlichen Untergrund für sein Werk gekannt zu haben scheint. Denn selbst aus dem ersten, weit historischer als das zweite gehaltenen Makkabäerbuche kann man kaum erraten, welche Bewandtnis es eigentlich mit dem „hohenpriesterlichen Königtum" Judahs hat. Daß die Makkabäer im Jahre 141 v. Chr. auf Volksbeschluß als hohepriesterliche und fürstliche Dynastie anerkannt wurden, ist ja längst bekannte historische Tatsache; neu dagegen ist die wissenschaftliche Klarlegung, wie sehr dies in der damaligen Zeit begründet war.[1] Auch die Gestalt des Judas Makkabi (der Hammer), dessen kriegerische Lorbeeren seinem Geschlechte, den Hasmonäern, den Ehrennamen der Makkabäer eintrugen, ist historisch. Der Dichter hätte hier dem ersten Makkabäerbuche weit mehr entnehmen können, als er wirklich tat. Aber er erstrebte kein historisches Trauerspiel mit Judah als Helden. Die farbenreichste Ausführung innerhalb des Stückes wurde einer anderen Gestalt zuteil, in deren Zeichnung er schwankte, da er plötzlich neue Züge an ihr entdeckte, indes die älteren sich immer mehr verdunkelten. Und schließlich stand doch kein ausgemeißeltes Antlitz vor seiner Phantasie! In einer ganzen Reihe von Situationen sah er es bis zuletzt vor sich, bis zum Ende, da die Augen einer schmerzgeprüften Siegerin ihn anblickten. Gab es zu dieser seltsamen Frau ein Urbild? Wir dürfen die Frage im allgemeinen verneinen. Denn nur in mattem Umrisse ist ein solches jene schlichte, namenlose Frau aus dem zweiten apokryphen Buche, die ihre sieben Knaben dem Martertode preisgibt

---

1) Ich will hier der Kürze wegen aus einer kleinen Schrift neuesten Datums zitieren (Hollmann, Welche Religion hatten die Juden, als Jesus auftrat? S. 53). „Es hat Zeiten gegeben, wie die Glanzperiode der makkabäischen Dynastie, in denen man glaubte, schon in der messianischen Ära zu leben und in dem regierenden Makkabäerfürsten den Messias vor sich zu haben, Zeiten, in denen sich mit der Gestalt des Königs die des Priesters verband."

um des jüdischen Glaubens willen. Diese Tat übertrug Ludwig auf die Gestalt seiner Phantasie, auf Lea, die Mutter des Heldengeschlechtes der Makkabäer, und er setzte diese Tat in Verbindung mit dem Freiheitskampfe der Juden unter Judas Makkabäus.

Ähnliches geschieht seltsamerweise auch in einer anderen Tragödie, die „Die Mutter der Makkabäer" zum Hauptvorwurf hat. Sollte dieses Stück auf unser eben besprochenes Drama eingewirkt haben? Sollte es Vorstufen darstellen, auf denen Ludwig zu seinem Throne gestiegen ist? Daß er dies Werk des den Romantikern nahestehenden Dichters Zacharias Werner gekannt hat, ist wahrscheinlich. Denn der Dichter des „Fräulein von Scuderi", der Verehrer Hoffmanns, der Nachahmer Tiecks, kannte die Romantiker seit seiner Jugend, und wir werden im nächsten Abschnitte noch eingehend zu behandeln haben, wie auch in den Werken der künstlerischen Meisterschaft romantische Kunst als eigenartiger, wirkungsvoller Zusatz zur realistischen Darstellung erscheint. Darum ist anzunehmen, daß der Dichter die „Mutter der Makkabäer" entweder in der Ausgabe von 1820 oder in der Grimmaischen Ausgabe, die zur Zeit des Leipziger Aufenthaltes Ludwigs im Jahre 1840—41 erschien, gelesen hat. Zudem war Ludwigs Literaturkenntnis bedeutend.

Das Einzige indessen, was hier zur Lösung führen kann, ist ein unbefangener Vergleich beider Werke, ohne vorderhand an Einflüsse und bestimmende Wirkungen zu denken; und es ist doch schon dies eine lohnende Aufgabe, die beiden einzigen bekannt gewordenen Werke über den Makkabäerstoff, das Drama eines im Zeitalter der Romantik schaffenden Bühnendichters und das Drama des aus der Romantik sich allmählich befreienden und durch seinen Realismus zu Ansehen gelangten Schriftstellers miteinander zu vergleichen.

Wenige Dichter haben bei ihren Zeitgenossen wie in späterer Zeit eine so verschiedene Beurteilung erfahren wie Zacharias Werner. Im ganzen überwiegen die absprechenden Meinungsäußerungen, aber auch Lobpreisungen einzelner fehlen nicht. Man kann sagen, daß er im Zeitalter der Romantik verhältnismäßig noch in Ansehen stand, nach seinem Übertritt zum Katholizismus und in den darauf folgenden Jahrzehnten aber eine ungerecht spöttische Betrachtung erfuhr, während in jüngster Zeit endlich das ausgleichende historische Verfahren ihm gegenüber einsetzt. Einzelne Beispiele dieses Prozesses mögen hier folgen.

Die romantischen Dichter des ersten Jahrzehnts im XIX. Jahrhundert kümmerten sich doch weniger, als man annehmen möchte, um den Theatraliker unter ihnen, den Verfasser des „Martin Luther" und „Vierundzwanzigsten Februar". Nur Caroline bestrebte sich, dem „wackeren Gesellen und guten Freunde" Leser zu gewinnen. Sie fühlte auch eine gewisse Verwandtschaft

mit den zeitgenössischen Tendenzen in Werners Werken und schreibt noch in einem ihrer letzten Briefe am 1. März 1809 an Pauline Gotter: „... seine Schauspiele haben viel barbarisches an sich, und darin sind sie am barbarischsten, worin sie am gebildetsten und moderngesinntesten sind.“ Goethe schien dem Poeten eine Zeit lang Beachtung schenken zu wollen, verstummte aber bald und ließ nur noch ein Epigramm hören: „Herr Werner, ein abstruser Dichter.“ Weit später kann man noch einmal Werners Namen in den Tages- und Jahres-Heften (W. A. 36. Bd. S. 175) lesen, wo ein kurzes abfälliges Urteil über die „Maccabäer“, wie Goethe Werners Stück nennt, sich findet. Das Heer der Kritiker sprach damals desto lauter. Der Rezensent des „Litterarischen Wochenblattes“ tut „Die Mutter der Makkabäer“ als einen Irrwischtanz auf dem Sumpfe des Mystizismus ab, und selbst der wohlwollender urteilende Adolf Müllner spricht im „Morgenblatte“ von mystischer Betrunkenheit des Verfassers.

Nur einer ergriff seltsamerweise Werners Partei, wenn auch nicht vor der Welt: der Verspotter der Schicksalstragödie — Platen. Er urteilt im Jahre 1820, zu einer Zeit, da es geradezu Mode geworden war, Werner zu belächeln, recht günstig über den „Vierundzwanzigsten Februar“, den er ein Meisterstück nennt; eine Aufgabe, schreibt er, sei hier „auf eine Art gelöst, die nicht ihresgleichen hat“, und er spricht vom „theatralischen Genie“ des Dichters (Tagebücher II. Bd. S. 355).

Ein moderner Kritiker nimmt sich anläßlich einer Aufführung des „Vierundzwanzigsten Februar“ im Akademischen Verein zu Wien des halbvergessenen Poeten eifrigst an: „... eine kritische Prüfung seiner Dramen würde sich lohnen, da sie, wie altmodisch ihre Technik auch sein mag, durch ihr Gefühl für nervöse Reize und für die Geschlossenheit einer unaufhaltsam, unabwendbar vordrängenden Handlung bisweilen fast an Ibsen und Maeterlinck erinnern.“

Die „Mutter der Makkabäer“ ist Werners letztes Werk und in einer Zeit geschrieben, wo es im Innern des Dichters nur scheinbar heller Tag geworden war. — Was bei diesem Drama Werners jedem zunächst auffällt, ist zweierlei: einerseits ein übermäßiges Verwenden romantischer Effekte, sodaß am gestirnten Himmel bereits alles vorher bestimmt ist und die Voraussetzungen des Stückes übersinnlicher Natur werden, andrerseits ein plumpes Gegenüberstellen von absolut frommen Gemütern und absoluten Teufeln. Von einer innern Entwicklung der Charaktere, einem Weiterschreiten der Handlung, wie wir es bei Ludwig feststellen konnten, ist hier keine Rede; alles geschieht unmotiviert und innerhalb einer Reihe von Absätzen, die miteinander nur locker zusammenhängen. Was aber dem Ganzen spezifisch Wernersches Gepräge aufdrückt, ist das grausame Ausmalen der Todesmartern, die seine

Heiligen über sich ergehen lassen müssen — die Todessinnlichkeit, wie es vor einer Reihe von Jahren Felix Poppenberg[1]) bezeichnet hat. Von diesen Menschen Werners gilt Ludwigs Wort in den „Makkabäern": „Sie berauschen sich im Trank des Todes". Wie tief dies im Wesen Werners lag, ist bekannt. Wer je sein Bild, das er selbst, wie auch sein Biograph Hitzig[2]), als sehr ähnlich bezeichnet, genauer betrachtet hat, kann sich von dieser Dichtungsart einen Begriff machen. Der leise geöffnete Mund, die lang zulaufende Nase, das schmale, hagere Gesicht, das dieses Profil um so stärker hervortreten läßt, die mehr begehrlich stierenden als beobachtenden Augen kündigen eine sinnlich-grausam veranlagte Natur an. Die Sinnlichkeit war zu Ende, als Werner, nahe an 50 Jahren, sein biblisches Stück schrieb; aber das Grausame seiner Natur war geblieben. Dies beweist die große Schlußszene des V. Aktes. Er schreibt seinem Freunde Hitzig am 28. Dezember 1817: „Ich habe eine Tragödie, „Die Mutter der Makkabäer" fast fertig, deren I. und V. Akt zu meinem Gelungensten gehören." Diese beiden Akte kommen auch für uns als Vergleichspunkte mit dem Ludwigschen Drama in Frage; es sei daher der I. Akt einer Analyse unterzogen.

* * *

Das Wernersche Stück bringt gleich in der 1. Szene des I. Aktes den starken, männlichen Charakter der Heldin des Stückes, der Salome, als Gegensatz zu der weiblich-schwach gearteten Cidli, ihrer Schwiegertochter, zur Geltung. Es liegt dieser Frau von vornherein etwas auf der Zunge gegen die neue Schwiegertochter, und es klingt aus ihren Reden gegen sie wie Unzufriedenheit mit deren Wesen und wie Mißtrauen in sie. Salome möchte Cidlis Stärke herausfordern, wie es scheint, um endlich doch zu sehen, was sie eigentlich in dieser Hinsicht zu entdecken vermag. Sie greift zum Hohn:

> Seht ihr's denn nicht? — Sie weint ja Freudenthränen,
> Die Heldentochter! — . . .
> Nicht wahr? —,

und als die junge Braut nur mit Bitten zu antworten weiß, klingt aus der Rede der plötzlich aufstehenden Salome etwas Herbes und Gereiztes:

> Es ist nicht Zeit zum schwach seyn und erschlaffen,
> Wenn der Altar des Herrn in Trümmern liegt,
> . . . . es muß das Weib auch zeigen,
> Daß sie die Krone sey vom Heldenreigen.

---

1) Zacharias Werner, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Thales", Berlin 1893. Vgl. auch Irmler: Über den Einfluß von Zacharias Werners Mystik auf sein dramatisches Schaffen, Dissert., Münster 1906.

2) Lebensabriß Zacharias Werners, Berlin 1823 (mit dem genannten Bilde Werners).

Ihre überlegene Persönlichkeit ist schon jetzt klar herausgearbeitet, und wir verstehen, daß dieser Frau keiner der Anwesenden auch nur das geringste Gegengewicht zu bilden vermag. Die Grundlage, auf der diese Herrschernatur erwachsen ist, wird uns im folgenden sichtbar, als ihres Gatten Mattathias gedacht wird.[1]) Der Geist der Vorzeit, des Heldenstammes der Makkabäer, wird beim Klange dieses Namens lebendig, und wir erfahren, was dieser Vater für seine Söhne bedeutete als Vorbild der Tapferkeit und als milder, weiser Ratgeber. Es erinnert diese direkte Charakteristik aus dem Munde der nach der Reihe sich zu seinem Gedächtnis erhebenden Söhne an Schillers „Siegesfest", nur daß dort jeder einzelne Sprecher seinen Lieblingshelden verherrlicht und die Sprecher dadurch zugleich indirekt charakterisiert werden. — Wir sehen: jeder der anwesenden sieben Makkabäer lebt in der Tradition seines Hauses und ist genau mit dem Gesetze und dessen heldenmütigen Schützern verwachsen. Und nun wissen wir das Verhalten Salomes gegen Cidli zu deuten. Es ist der Ahnenstolz der Makkabäermutter, der die Braut des ältesten Sohnes wie eine eben ins Kloster eingelassene Novize behandeln läßt. Die Neueintretende muß versucht werden, ob sie der Ehre würdig ist, Mitglied des Makkabäerstammes zu sein:

Auch du trittst in der Makkabäer Reihe,
Wirst unserm großen Segen unterthan.

Durch das ganze Stück wird dieser Ton des Kontrastes zwischen dem Charakter der Schwiegermutter und dem der Schwiegertochter festgehalten, sowohl im IV. Akte, wo Salome zu der den Triumphzug störenden Cidli sich wendet:

. . . Fast zu viel
Wagt Eleazars Kind! Denn unser Ziel
Ist noch das deine nicht! Entweiche!,

wie im V. Akte, wo Cidli zur Rettung Benonis in den Jupitertempel eindringt und sofort von Salome mit den Worten begrüßt wird:

Eleazars Kind — verloren hast du dich,

und als die junge Braut einen Fußfall vor dem Könige tut, heißt es verächtlich:

O der Schmach! Hinknie'n vor dem Tyrannen?!

und, zu Benoni gewandt:

Heldensohn, kann dich ein Weib übermannen?! —

Die Szene spielt in der Nacht vor dem Laubhüttenfeste, also in einem bedeutsamen Moment, der den Juden schon an und für sich in religiöse Vorstimmung kommen läßt. Aber diese Nacht ist ganz besonders bedeutsam; denn Werner

---

1) Salome ist hier seit Jahren Witwe; auch Ludwig wollte ursprünglich Mattathias nicht auftreten lassen, wie aus seiner Skizze zur „Mutter der Makkabäer", wo er Lea als „Mattathias Wittib" bezeichnet, hervorgeht.

begnügt sich nicht damit, den Geist der Vorzeit als Hintergrund einer gegenwärtigen Handlung zur Wirkung zu bringen; es muß zugleich dem Hörer ein Blick in die Zukunft verschafft werden. Der Geist des um des Gesetzes willen ermordeten Hohenpriesters Eleazar, angelockt durch Harfenspiel und Gesang, der seinem Gedächtnis zu Ehren ertönt, weist nachdrücklich mit einem Palmenzweige auf jeden der Makkabäersöhne wie auf Salome; sie sind nun von ihm gezeichnet. Ja, noch mehr! Nicht nur auf der Bühne, im Hause Salomes, geht es in dieser Nacht des Laubhüttenfestes gespenstisch um — auch der Diener bringt der Mutter unheimliche Botschaft. Er hat am Sternenhimmel feurige Reiter, einen Leichenzug und vor allem ein blutrotes Kreuz und einen blutroten Stern, der in sieben kleine Sterne zersprang, gesehen. — Eine ernste, dramatische Teilnahme kann nicht mehr stattfinden; der Dichter hat seine Karten schon vergeben. Das alte Requisit der Schicksalstragödie, ein Messer oder dergleichen, fehlt wohl, aber ein Gespenst zieht im Zimmer und am Himmel nachts umher. Schon ertönen auch von droben die Worte: „Geduld und Tod," und Antiochus Epiphanes, obwohl wir ihn noch nicht kennen, „er ist gewogen und zu leicht befunden." Der alte Knecht Jonathas hat dies ja alles gesehen und von oben herab rufen hören. Nicht die Menschen werden handeln, sondern ein Geist wird wieder mit Menschen sein Spiel treiben, sie locken, antreiben oder auch warnen. Wie hier der Geist des Märtyrers, „des erwürgten Alten," neues Martyrium für Salome und ihre Söhne verkündet, so wirkt auch der Geist des ermordeten Alten geheimnisvoll im „Vierundzwanzigsten Februar", so auch der ermordete Bischof Adalbert, und selbst im „Martin Luther" macht sich der Geist Theresens durch den Duft der Hyazinthe für Theobald entscheidend fühlbar. Daß bald etwas im Drama eintreten wird, dafür spricht auch das plötzliche Kommen des Judas Makkabäus. Alles Hindeutungen, daß eine Krisis im Leben der Makkabäerfamilie bevorsteht.

Einen nächtlichen Stimmungsakkord, nicht ohne allen Reiz, hat Werner angeschlagen; von Handlung aber kann man noch nicht reden, auch nicht von Expositionsgesprächen; denn streng genommen sind es ja überhaupt keine Gespräche sondern ein bald mehr lyrisches, bald mehr balladenartiges Sichaustönen von Menschen, die eben nichts zu sagen haben und sich augenblicklichen Gefühlen überlassen können.

Ich glaube, wir haben nach dieser Analyse den Eindruck gewonnen, daß sich in den beiden Makkabäerdramen allerdings Berührungspunkte finden, und diese lassen die oben ausgesprochene Vermutung, daß Ludwig Werners Drama kannte und nicht ohne Folgen für sein Werk gelesen hat, noch reger werden. Auf einzelne Übereinstimmungen, wie z. B. das Kränzewinden der Kinder im Beginne beider Dramen, bei Werner:

Laßt uns den Söller schmücken! —

— — — — — — — — — — — — — — —

Kommt, morgen zu dem Lauberhüttenfeste,
Da haben wir, ihr wißt es, werte Gäste; usw.

bei Ludwig Verse 54/55:

Ihr da, zu den Mägden!
Helft Kränze winden zu des Vaters Fest,[1])

sei dabei nicht allzu hoher Wert gelegt, während der parallele Kontrast zwischen einer ahnenstolzen Schwiegermutter und einer zaghaft-schüchternen Schwiegertochter allerdings stark ins Gewicht fällt. Und schon hier mag angedeutet werden, daß die eben bei Werners Drama festgestellten romantischen Effekte auch in Ludwigs „Makkabäern" nicht fehlen, nur daß sie hier viel tieferen Zweck verfolgen. Um diesen Berührungspunkten weiter nachzugehen, müssen wir uns im folgenden dem V. Akt von Werners Drama zuwenden. In ihm geht die Saat der übersinnlichen Voraussetzungen des I. Aktes in voller Blüte auf, und es setzt zugleich ein der Historie fremdes Martyrium ein. Aus dem I. Makkabäerbuche hatte Werner im I. Akte noch einzelne Heldengeschichten vortragen lassen — nunmehr wendet er sich völlig dem zweiten, legendarisch gehaltenen und an Wundern reichen Buche zu und versetzt dies noch mit eignen romantischen Zutaten. Eine Katastrophe ist das Wernersche Stück eigentlich nur zu nennen, während die Vorgeschichte gesprächsweise abgetan wird, und der Gang der Handlung setzt erst mit der Gefangennahme Salomes und der sieben Makkabäer durch den teuflisch dargestellten jüdischen Hohenpriester Jason ein — wieder ohne Anschluß an einen biblischen Bericht. Der Hauptvorwurf seines Stückes „Die Mutter der Makkabäer" ist in diesem Zusammenhange erfunden genau wie bei Ludwig. Salomes alleiniges Heldentum kommt erst nach dem Verrate Jasons vollkommen zur Geltung, im V. Akte.

* * *

Salome ist wieder, wie im I. Akte, die alleinige Hauptperson; alle andern sind von ihrem Worte, ja von dem durchbohrenden Blicke dieser Frau abhängig, selbst der König und der Oberpriester, indem diese bei dem Anblicke und dem Gebaren der Makkabäermutter von dem höllischen Gelüste angefallen werden, zu versuchen, ob das Göttliche dieses Weibes, das sich im Auge und

---

1) In dem befehlerischen Tone der Salome, der in der Lea der 2. Fassung mehr hervortritt, lauten die Worte in der „Mutter der Makkabäer" Ludwigs:

„Sputet euch da mit den Kränzen, läss'ge Dirnen,"

und zu Benjamin gewandt:

Geh' und hilf
Den Dirnen und du, Joarim, geh' mit ihm.

in der Rede kundtut, nicht doch auch Zeichen menschlichen Schmerzes zu geben vermöge, ja vielleicht gar in der Gefahr verschwinde. Darnach ist bei Antiochus der psychologische Prozeß scharf herausgearbeitet. Es verlohnt sich, ihm nachzugehen, zumal da ein solcher bei der rein passiv gehaltenen Salome nicht stattfindet. Antiochus liegt im Netze des Rachegeistes Eleazar, der nicht eher ruht, als bis der Frevler neue Schuld auf sich lädt und dann einen möglichst grausamen Untergang findet. Und aus den Eingeweiden der Opfertiere, aus denen nahe Gefahr ersichtlich ist, aus dem Spuk am Himmel in der vorangegangenen „Schreckensnacht", aus den unerhörten Anzeichen, die vor des Königs Auge im Tempel geschehen, wächst diesem die Begier zur Sünde. Es ist Trotz zugleich und Angst. Er sucht sich durch Nervenkitzel von all' diesem inneren Wust und äußeren Bedrängnissen — denn er weiß im Grunde doch, wie mehrfach aus seinen Worten hervorgeht, daß er inmitten von Verrätern herrscht — zu befreien, und die Mittel zu dieser Übertäubung werden mit der sich steigernden inneren Angst immer gröber. Dazu spielen die Zeichen am Himmel weiter und weiter:

der dort droht
In Flammen des Abendrots! Dir Hohn! — Ich selber bin Gott.

Und doch hört er innen seine Stimme:

Zu Spott! Zu Spott?! — Wer macht zu Spott mich! —

Dann erscheint wieder vor dem fieberhaft erregten Sinne der „blut'ge Judengreis":

Ist's nicht genug dir, daß du jede Nacht
Grinsend und blutig mich weckest; hältst du auch abends schon Wacht?

Aufs neue wird er hierdurch zum Bösen angereizt; denn auch hiervon ist die Folge: sein Versuch, sich frevelnd über die Seelenpein hinwegzuhelfen:

Du lächelst sanft, Cupido! (zu Achas gesprochen) Dort, der erwürgte Greis kann
Nur grinsen.

Er, der Mächtige, muß die Kunde vom Verrate des Lysias hören, und sein Trabant meldet ihm:

Daß übers Blachfeld heraneilt ein Troß
Vieler Geschwader zu Fuß und zu Roß.

Er will es nicht glauben: Ihr seid von Sinnen! — Schweigt, Höllenhunde! Und die Folge ist wiederum verstärkter Trotz bei steigender innerer Angst; er läßt die Qual der nächstfolgenden Brüder vermehren, dabei immer auf Salome blickend, bis er „wütend froh" ausrufen kann:

Ha, gibst du Zeichen
Endlich doch auch von ird'schem Schmerz,
Du Dämon? — Ha, Weib von Erz,
Schmilzt es? —

Inzwischen hat sich das Abendrot über den ganzen Himmel ausgebreitet:

Voll Blut, voll Blut schwimmt der ganze Himmel.

Und Salome weiß die Naturerscheinung zu deuten:

Der in der niederstürzenden Abendsonn'
Du Feuer sprühst. — Du glühst, Rächer am Himmel schon.

Vom Richtplatze her ertönen Psalmen der Märtyrer:

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt —
Lob sei dem Herrn; der Herr ist gut.

Die Mutter der Märtyrer verharrt in trotziger Starrheit. Weit schärfer als bei Ludwigs Könige, der auch zum Äußersten schreitet, aus Wut über Leas Standhaftigkeit:

Dir brech' ich deinen Trotz. Beginnt!

wird bei Werner das Innere eines gequälten Quälers in zuckenden Sätzen geschildert. Der König ist bereits rings von Zeichen und Wundern aus Menschenbrust und Natur umgeben, als die grausame Lust an Salomes Qual, die zu sehen er neue Untaten begann, Befriedigung findet. Nun erst kann er „mit wildem Hohn" ausrufen:

Nemesis! — Niobe! Bist du bezwungen?

Doch die Lust muß wieder sinken bei Judahs heldenhaftem Abschiede von der Mutter:

Ist das ein Knabe — ist's ein Heros? — Beim
Styx, er macht mich ganz zu Spott.

Und Salome kann ihm triumphierend zurufen:

Siehst du, wie stark ist der Herr in den Seinen? —

Nun wird er allmählich immer mehr bezwungen, und Werner führt geradezu Fieberanfälle des Königs ein, um ihn noch die übrigen Brüder töten zu lassen, den Achas beim Anblick des grinsenden Eleazar, den Arath, als eine donnernde Stimme von oben ertönt, dazu Eleazar von neuem erscheint und der Jüngling ihm noch dazu prophezeit:

Doch glaube nicht, daß ungestraft du heute noch wirst bleiben;
Der, gegen den du kämpfest, Gott, wird heut' dich noch zerstäuben.

Aber nun ist er selbst völlig zermartert und gibt die Absicht, seine Seelenqual durch anderen zugefügte Pein zu lindern, als gänzlich vergeblich auf. Er sucht Salome, die immer noch Unbezwungene, nun im Gegenteil zu bewegen, wenigstens dem jüngsten Sohne das Leben zu lassen. Wie Ludwig seinen Tyrannen in befehlerischem Tone bitten läßt:

Schenk seinen Schwur ihm, Weib, gehorch' und rett' ihn

und als Antwort von Lea hören muß:

. . . er ist größer als du,

so will der Antiochus Werners Salomes Reden überdonnern:

> Schweig, Furie (zu Salome); Knäblein (zu Jakob), dir sei geschworen:
> Folgst du mir, nicht deinen Brüdern, den Toren,
> Schwör' ich's dir, bei meiner strahlenden Kron',
> Reich sollst du, glücklich seyn, Freund mir und Sohn. —
> Nur daß den Gaumen dir Opferkost letzt.

Und des Knaben Trotzwort, daß er selber ja viel größer sei als solch' ein König, vermag seine Wut nicht wieder heraufzubeschwören. Er würde Mutter und Sohn ohne Opferung freilassen. Aber er muß sie töten, denn er hat's geschworen. Erst als sich ihm neue Gefahr ankündigt, erwacht noch einmal gegen Israel sein Trotz; Judas' Kommen wird angekündigt:

> Herr, rette dich, du bist verloren!
> Der Makkabäer stürmt und droht!

und seine Antwort lautet:

> Schwert mir und Helm! Noch leb' ich, ihr Toren! —
> Hört's, Feinde! — Zittert, Zeus, Zebaoth! —
> Ich raste nicht, bis ich Jerusalems Pracht
> Zur Totengruft aller Juden gemacht! —

Im weiteren folgt leider der Dichter sklavisch einigen apokryphen Quellen, wonach der König Antiochus zur Strafe für die Tempelschändung und die anderen Greueltaten von einer stinkenden Krankheit befallen wurde. Er fügt zur seelischen Marter die körperliche, die immer stärker werdend, bald allein den Ausschlag für die Gemütswandlung des Königs und seine guten Vorsätze gibt. Bei Ludwigs König Antiochus genügt die seelische Scham zur Umkehr des Tyrannen und zu seinem Gelöbnis des Friedens.

Aber bis zu diesem Punkte, wo die Charakterdurchführung abgebrochen wird, muß man zugestehen, daß Werner in Antiochus eine orientalisch-launische Despotengestalt geschaffen hat, deren Wandlungen zu beobachten, sich wohl verlohnt. Und auch die noch folgenden Leidenschaftsausbrüche des Gequälten verraten eine Kraft der Darstellung, in der wir den einstigen treffsicheren Theatraliker und den Urheber der Schicksalstragödie auf der Bahn einer, wenn auch mit groben Mitteln arbeitenden Charakterisierungskunst sehen. Die phantasievolle Sprachmalerei in der Schilderung der Gesichte des gepeinigten Königs erinnert ebenso wie manch' farbenreiche Stelle im I. Akte an die besten Leistungen Werners, da er noch in Bildern schwelgte — an den „Attila", das „Kreuz an der Ostsee" und die anderen Dramen. Auch daß Werners Inneres den theatralischen Kalkul, der überhaupt in diesem Stücke, abgesehen von dem Triumphzuge im IV. Akte, nicht oft zur Geltung kommt, beherrscht, halte ich für zweifellos, und wer gerade dieses letzte Werk des Dichters in psychologischer Hinsicht deuten wollte, fände ein fruchtbares Ge-

biet, nicht nur in dem Prolog sondern auch in charakteristischen Äußerungen, die sich in den Text gleichsam eingesprengt finden. Tiefer aber wäre die Wirkung am Schlusse des Stückes, wenn es nur seelische Bezwungenheit wäre, die den König jetzt veranlaßt die Juden frei zu lassen „gleich Bürgern von Athen." Doch Werner muß den König möglichst schnell sterben lassen, um den Schluß seines Dramas weihevoll zu gestalten. Der Tyrann darf nicht mehr zugegen sein, wenn die letzte Szene des Dramas beginnt, und auch ein neues romantisches Naturschauspiel setzt nun ein. Die feuersprühende Abendsonne ist untergegangen, und die Nacht ist hereingebrochen, wenn die letzte Szene, in der noch einmal Judas Makkabäus auf der Bühne erscheint, ihren Anfang nimmt. Der Übergang wird, wie es Werner liebt, musikalisch eingeleitet. Helle Stimmen „wie Gesang von oben" erschallen, und als die Töne verklingen, tritt Judas Makkabäus ein; die Elemente fangen nunmehr an mitzuspielen, indem ein gewaltsamer Sturmwind einsetzt und die Pforten zum Richtplatze aufreißt; und die romantischen Effekte erreichen ihren Höhepunkt, als Salomes Geist erscheint, um Frieden zu stiften:

schließt den Frieden! —
Du, Bruder, hemm' des Schmerzes niedre Triebe.
— — — — — — — — — — — — — —

Sie erreicht, was sie gewollt: Judas Makkabäus vermag dem Kindesmörder zu verzeihen: Ich fluch' ihm nicht! Friede sei mit ihm. Er selbst aber wird

das Heiltum reinen, prachtvoll es erneu'n,

und der Geist sagt ihm, daß dieses Tempelweihfest ein Ehrentag bleiben wird für alle Zukunft des jüdischen Volkes. Aber auch das Gesicht, welches Jonathas am nächtlichen Himmel sah, wird zum Zeichen der Erfüllung noch einmal sichtbar, diesmal in verklärterer Gestalt. Und der Geist des Herrn spricht aus der Erscheinung Salomes, die unter sanften Klängen die spätere Erlösung der Welt durch „reine Mutterliebe" verkündet.

Daß zwischen dem Schlußakt Werners und dem V. Akte in den „Makkabäern" sich viele Berührungspunkte finden, läßt sich nach der vorstehenden Analyse nicht leugnen, und dieser Eindruck würde noch verstärkt werden, wenn wir viele gemeinsame Einzelheiten in den Werken, die wir in der Analyse nur andeuten konnten, noch besonders heranzögen; doch sei auch hier von einer Nebeneinanderstellung Abstand genommen. Der Ton der Reden Salomes und der Kinder ist an einigen Stellen beider Dichtungen so ähnlich, daß man nach öfterem Durchlesen schwer auseinanderhalten kann, wo man Äußerungen gehört hat, ob aus dem Munde des Antiochus bei Ludwig oder bei dem Werners, ob aus dem Munde Salomes oder Leas, ob aus dem Munde Jakobs oder Benjamins, ob aus dem Munde Abirs, des zurückgekehrten verlorenen Kindes, oder aus Eleazars Munde. Es seien im folgenden nur die

größeren Zusammenhänge ins Auge gefaßt. Da ist zunächst hervorzuheben, daß bei beiden Dramen die Gefangennahme der Kinder — etwas rein Erfundenes — durch einen Juden dem ganzen Verlaufe des Stückes nach der Katastrophe hin seine Richtung gibt.[1]) Bei Werner spricht der Verräter Jason zum Könige:

. . . seinen ganzen Stamm
Bring' deinem Zorn ich dar.

Bei Ludwig wird die Einlieferung von Leas Kindern durch einen Angehörigen des Priestergeschlechtes Simei besorgt:

. . . von dem Hause Simei
Als Zeichen seiner Treue dir gebracht.

Und die Katastrophe selbst? Daß die Schlußszenen in beiden Stücken sich mehrfach stark berühren, haben wir bereits festgestellt, und daß Leiden wie Sterben der Kinder bei beiden Dichtern als Entsühnungsgedanke für die Sünden Israels aufgefaßt wird, sei hier gleichfalls angedeutet. Bei Ludwig kennen wir die betreffenden Stellen aus der Analyse des V. Aktes. Bei Werner geht dies aus Salomes und Jakobs Reden klar hervor.

Salome:
. . . erretten
Hat Gott durch uns gewollt sein Volk.
Jakob:
Wir zwei, wir sterben, wie die fünf getan,
Gott bittend, huldvoll seinem Volk zu nah'n!
In mir und dem wird enden Gottes Zorn.

Ein Jahrhundert ungefähr nach dem Untergange der hasmonäischen Dynastie, schon ganz im Geiste des alexandrinischen Judentums, als dessen Hauptvertreter Philo heute gilt, entstand das 4. Makkabäerbuch mit seiner starken Hervorkehrung der Idee des stellvertretenden Leidens. Werner, der als katholischer Priester sämtliche Makkabäerbücher für kanonisch ansah, wird wohl auch dieses Makkabäerbuch, das in der protestantischen Bibel fehlt und erst jetzt in einer Übersetzung vorliegt, gekannt und sich von seinem Inhalte („Eleazars Tod" und der „Triumph der Mutter und ihrer sieben Söhne," beides Kapitel, die dem Verfasser Anlaß geben, einen im Anfange aufgestellten dogmatischen Lehrsatz zu beweisen) haben anregen lassen, während dies bei Ludwig ausgeschlossen ist; der kann hier nur von Werner beeinflußt sein. In den in der Bibel enthaltenen Makkabäerbüchern fehlt die Idee des stellvertretenden Leidens fast gänzlich.[2])

1) In dem ungedruckten Teile der „Makkabäerin" Ludwigs ist wie in Werners Drama die Höhle bei Modin vorhanden, aus der die hier untergebrachten Makkabäerkinder durch Verrat entführt werden.

2) Über den Inhalt des IV. Makkabäerbuches berichtet Anhang VI.

Romantische Kunstmittel in beiden Makkabäer-Dramen und Ludwigs Verhältnis zur Romantik überhaupt.

Schwerer als alle Ähnlichkeit in einzelnen Reden und Wendungen, in neuen Erfindungen, daß zum Beispiel sowohl bei Werner wie bei Ludwig Antiochus ein Söhnchen hat, wovon die Bibel nichts erwähnt, daß ferner der König durch einen Schwur gebunden ist, auch den jüngsten Sohn zu töten, schwerer auch als der gemeinsame große Zusammenhang von der Gefangennahme der Kinder bis zu Judahs kriegerischem Hineinstürmen in den Raum, wo der Seelenkampf der Mutter stattfand, und zu Salomes Friedensstiftung und Leas Weissagung von Judahs Tempelweihe — schwerer als alle diese stofflichen Beeinflussungen des einen Dramas auf das andere wiegt die beiderseitige Verwendung romantischer Effekte. Wir können uns dabei vor allem auf die Analyse der V. Akte stützen. Es lohnt sich der Mühe, einen den Romantikern und Calderon nachstrebenden Dichter wie Werner und den Realisten Ludwig hier bei verschiedener Anwendung gleicher Mittel zu beobachten.

Tief und bestimmend im Sinne des Schicksalsdramas spielen Visionen, Geistererscheinungen, Weissagungen und Naturmystik in „Die Mutter der Makkabäer" hinein. Sie haben ein Drama mit Salome als Heldin entstehen lassen, das im Gegensatze zu Ludwigs Drama in kürzester Zeit, in noch nicht 24 Stunden, sich abspielt; denn der I. Akt ist die romantische Voraussetzung, und der V. Akt ist die Erfüllung der Prophezeiungen des I. Aktes am nächsten Abend. Um diese Erfüllung aber spinnt sich, wie wir sahen, ein symbolisches Naturspiel.

Auch Ludwig wendet, um sich über die Klippen des Schlußaktes hinwegzuhelfen, romantische Mittel an. Während bei Werner vom Richtplatze her Psalmen der Gemarterten ertönen und der Rächer in der „niederstürzenden Abendsonne Feuer sprüht", setzt in den „Makkabäern" nach dem siegesgewissen Sange der drei Brüder Donner „in immer kürzeren Zwischenräumen" ein, und Leas Unheil verkündende Weissagungen begleiten symbolisch Windstöße, die des Königs Zelt umrasen und eine Ampel nach der andern verlöschen.

Dazu beginnen die Gestirne des Himmels mitzuspielen wie bei Werner der „von Blut durchglommene Himmel." Man beobachte einmal die verschiedenen Beleuchtungsphasen des Mondes vom ersten Aufgang über Jerusalem in der Szene bei Rahels Grab bis zum Ende des V. Aktes. Da webt er zuerst sein Gold um den Granatbusch, während in der folgenden Szene sich schon Gewitterwolken um ihn ballen. Von ihnen wird er im V. Akte schließlich verdeckt und geht unter, um bei der Marter der Kinder von neuem sichtbar zu werden, aber immer düsterer aus den Wolken hervorscheinend. Jean Pauls Wort „Der romantische Mond scheint veränderlich wie das Träumen" könnte man trotzdem nicht auf „Die Makkabäer" anwenden. Und es entsteht weder im IV. Akte eine „mondbeglänzte Zaubernacht" im Sinne Tiecks noch im V. Akte eine „Schreckensnacht" wie die Werners im I. Akte seiner „Mutter der Makkabäer." Bei Ludwig ist es ein wirkliches Zusammenspiel zwischen Natur und Mensch, während bei Tieck und Werner am Himmel vor sich gehende Erscheinungen ohne natürlichen Zusammenhang und ohne Verbindung mit der Menschenseele dargestellt werden, zumal bei Werner. Da sind es wirkliche Fakta, die von allen, dem Bürgermeister von Antiochia wie dem Knechte Jonathas, dem Oberpriester wie dem Feldherrn Nikanor, gesehen werden.

Die Romantik war bei Ludwig eine Macht, die auf sein Schaffen außerordentlich stark in der Jugend, dann immer mehr nachlassend, aber bis zum Ende niemals verschwindend, eingewirkt hat. Dazu kam seine Konzeptionsart. In greifbarer, ja oft genug visionärer Art steigen seine Gestalten vor ihm auf, so blendend und deutlich, daß er das leiseste Zucken ihrer Mundwinkel zeichnen könnte. Aber, was ihrem Erscheinen vorangeht, das ist nichts klar Bestimmtes, sondern Töne und Farbenstimmungen. Nicht mit Unrecht gedenkt Lücke in Anbetracht solcher Schaffensart „jener Mysterien der romantischen Phantasie, in denen sich Formen, Farbe und Töne zu einer wundersamen Sprache verdichteten." Man könnte daher im persönlichen Sinne wohl von einer Mischung zwischen Romantik und Realismus sprechen. Von den Jugenddramen kommt vor allem „Das Fräulein von Scuderi" in Betracht, von den Jugenderzählungen die Novelle „Maria", die man weniger Tiecks als den Novellen der jüngeren Romantiker naherücken sollte. Die nächtliche Wanderung Eiseners in den Garten seines Gastgebers vorm Schlafengehen, seine leidenschaftliche Erinnerung an Julie und ihren roten Mund, diese Stimmungsvorbereitung zu der abenteuerlichen Begegnung mit Maria erinnert an die schwüle Nacht, die Ritter Florio in Eichendorffs „Marmorbild" durchlebt, als er in Erinnerung an einen heißen Kuß nicht einschlafen kann, das einsame Gastzimmer verläßt und unterwegs von Liebe hingerissen wird zu der weißen Marmorstatue der Venus, die Leben für ihn gewinnt. Beide Dichter

suchen das Phantastische zu erhöhen durch eine vorhergegangene realistische Szene, die ein fröhliches Durcheinander von verliebten Jünglingen und verschämt erglühenden Mädchen schildert. Und doch — wie verschieden zeigt sich schon der junge Realist von dem Romantiker. Eichendorff sucht, selbst menschlich wohl Erklärbares hinaufzuheben in ein traumvolles Reich, Ludwig dagegen, sein Gespensterhaftes in Natürlichem zu begründen. Wie ein Interieur eines modernen Malers, der eine magische Beleuchtung in einen vollkommen realistisch gehaltenen Raum — Eiseners dunkles Gastzimmer — hineinspielen läßt, wirken Mariens von Somnambulismus eingegebene Handlungen: ihr Auskleiden vor dem Spiegel, ihr Aufenthalt am Fenster, durch das sie nach dem Mondlichte ausschaut. Auch aus der „Maria" weht romantischer Duft, nur wird er mit anderen Kunstmitteln uns fühlbar gemacht. Schon hier bleibt es nicht bei undeutlich gehaltenen Bildern und Tönen, wie sie Novalis und Tieck für die Poesie des Ahnens und Fühlens am geeignetsten hielten. Und zumal die Bühnenbilder Ludwigscher Dramen haben nichts Verschwommenes an sich und verlohnen, was die „Makkabäer" anlangt, eine eigne Besprechung in einem späteren Kapitel.

Einen Regenbogen, der minder grell als die Sonne,
Strahlt in gedämpftem Licht . . .

spannte Hebbel über sein Drama „Gyges und sein Ring." Das Motto könnte ebenso über den „Makkabäern" stehen. Weder Leas Vision noch der nächtliche prophetische Gesang im Terebinthental, den Eleazar gehört haben will, sind für den Fortgang des Dramas entscheidend, sie sind kein direkt überirdisches Eingreifen so wie bei Werner — nur ein schwebender Hauch von Stimmung, wobei sich zu dem romantisch Gehörten romantisch Geschautes hinzufügt. Das Trauerspiel des Romantikers Werner wie des Realisten Ludwig schließt mit einer Vision: Salome verkündet am Ende die kommende Herrlichkeit Israels [1]), während Lea Judahs Tempelweihe und den zukünftigen Glanz ihres Volkes leibhaftig vor Augen sieht; aber hier bei Lea ist es in ihrem Wesen begründet (vgl. den Schluß der Analyse), und so findet die Sterbevision, die Werner, der nach eignem Ausdrucke „Tieckische", von seinem Meister und dieser wieder von Calderon, dem Liebling der Romantiker, herübergenommen hatte, erst bei Ludwig ihre psychologische Motivierung.[2]) Alles Poetische darf in das romantische Drama aufgenommen werden, war Wilhelm Schlegels Ansicht, und im tiefsten Sinne hat sie sich auch Ludwig zu eigen gemacht — im Sinne des Bühnendramas.

---

1) Ähnlich kommt in Werners „Kunigunde . . ." über die Heldin, ehe sie ins Kloster geht, der prophetische Geist, der ihr Deutschlands zukünftige Herrlichkeit offenbart.

2) Über Calderons Wirkung auf Werner und vielleicht auch auf Ludwig vgl. Anhang VII.

In dieser Form hatte er schon im „Erbförster" romantische Kunst zu verwenden versucht, aber es war ihm doch noch nicht vollkommen gelungen. Eine spukhafte Vermischung von Traum und Wirklichkeit, von Zwang und Entschluß hat man in diesem Stücke gefunden, und Hermann Hettner stellt es in eine Linie mit den Schicksalsdramen.[1]) Dies ist natürlich viel zu weit gegangen, doch ließe sich schließlich eine Untersuchung denken, die gerade auf Einwirkungen des Schicksalsdramas, also vor allem von Werners „Vierundzwanzigstem Februar" auf Ludwig ausginge. Die grandiosen Nachtszenen der letzten Akte, wo zum Schlusse der Vater unwissend das eigne Kind umbringt, können eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Wernerschen Schauerstücke nicht verleugnen, und auch sonst finden sich einzelne Berührungspunkte zwischen beiden Dramen.[2])

Träume, Vorausdeutungen, halb visionäres Schauen fehlen auch im letzten Werke Ludwigs nicht, in „Zwischen Himmel und Erde." Es werden im Laufe der Erzählung einzelne Handlungen vor der unaufhaltsam näherrückenden Katastrophe bereits symbolisch auf sie ausgelegt, und dem Leser selbst muß bei Lektüre dieses Werkes „ein traumhaftes Vorausgefühl von Händezusammenschlagen, Erbleichen, Umsinken . . ." ankommen. Eine Stimmungskunst zur Erweckung atembeklemmender Furcht vor einem noch kommenden grausigen Etwas wird hier entfaltet. Wir ahnen schon, wo der Schauplatz des nahenden Schicksales liegen wird; denn der Sankt Georgenturm ragt nicht nur äußerlich über die Dächer der Menschenwohnungen empor — er spielt mit, wie das Plätzchen im heimlichen Grunde und wie das Terebinthental bei Nacht. Sein Glockenwerk dröhnt zweimal in entscheidenden Stunden, und um dieselbe Zeit mag wohl der Geist des „Hauses mit den grünen Fensterläden" „händeringend herumschleichen und die bleichen Arme wie flehend gegen den Himmel emporheben." Aber an dem schlimmen Orte geschieht kein zweiter Schicksalsschlag: denn nur ein Mensch hatte hier etwas heraufbeschworen, nicht der Ort selbst. Vor der guten Gesinnung, dem tapfern Willen des Menschen müssen die bösen Geister um Sankt Georg scheu sich flüchten. Es sind keine unbezwingbaren „Nachtgewalten" im Sinne von Werners „Vierundzwanzigstem Februar." Äußere, den Menschen plötzlich überkommende Ereignisse können festgestellt werden, aber ausnahmslos „am Menschen liegt es, wozu er sie formt." Die äußerste Kontinuität, die er theoretisch für das Drama in Anspruch nahm, gelang Otto Ludwig hier am tiefsten. Und so lauten die wuchtigen Worte am Schlusse dieses rein ethisch

---

1) Über die Einwürfe Hettners und anderer gegen das Erbförsterdrama berichtet Anhang VIII.

2) Hierüber berichtet Anhang IX.

ausklingenden Romans: Nicht der Himmel bringt das Glück, der Mensch bereitet sich sein Glück und spannt seinen Himmel selber in der eig'nen Brust.[1]) Nur als ein symbolisches Abbild für jähe Vorgänge im Seelenleben läßt der Dichter die Natur auch in „Zwischen Himmel und Erde" mitspielen. Ähnlich wie in dem religiös durchglühten letzten Akte der „Makkabäer" flammen in bedeutungsvollen Augenblicken auch um den Sankt Georgenturm Blitze, rollt der Donner und braust der Sturmwind.

---

1) Wie tief diese Sätze die Lebensanschauung des Dichters wiederspiegeln, beweisen ähnliche Aussprüche Ludwigs, über die Anhang X berichtet.

Die Charaktere in Ludwigs „Makkabäern“ mit Berücksichtigung derer in Werners Drama.

Meisterlich ist in Ludwigs „Makkabäern“ die Schilderung der kritischen Situationen, in die er einen Charakter bringt, gelungen; es entspinnen sich daraus scheinbare Charakteränderungen, die aber vielmehr Enthüllungen vorher versteckt gehaltener Eigenschaften des betreffenden Menschen sind.[1]) Wie fein wird gleich Eleazar eingeführt im I. Akte als einer von den Menschen, die selbst in der Einsamkeit sich belauscht fühlen, die, wenn sie nun gar unter Menschen sind, immer beobachtet zu werden glauben: in ihren Mienen, in ihrer Haltung, Sprache und Bewegung. Und dabei malen sie sich natürlich im stillen aus, wie sie von denen, die sie beobachten, bewundert werden. Bezeichnend ist für Eleazar die kritische Situation, in die ihn sein Charakter bringt, als er am Felsensteg von den Worten der ihn eben erblickenden Leute:

> Wer ist der schlanke Knab' mit Feueraug'
> Und stolzem Wesen?

sofort getroffen wird und begierig ihre weiteren Reden auffängt, um darnach die gleichgültige Antwort des Gefragten zu hören: „Von des Judah Brüdern ist's einer.“ Im ferneren Verlaufe des Gespräches muß er jetzt nur das Lob auf den älteren Bruder hören, wobei wir ja zugleich höchst kunstvoll die erste Charakteristik Judahs erhalten (Vers 71—79). Die Folge davon ist bei dem so Veranlagten natürlich Neid auf Judah, den Gefeierten. Er ist „hastig und aufgeregt“, als er zur Mutter kommt, und sofort wittert er in dieser Stimmung bei der gleichgültigen Rede Leas: „Ist Judah bei der Schafschur?“ wieder einen Triumph des Bruders über ihn, wie von nun ab bei allen ihm Begegnenden, selbst dem König Antiochus. Es ist scheinbar wieder die alte Grausamkeit des Zufalls, der aber bei Ludwig doch kein Zufall ist, sondern eine früher oder später in die Erscheinung tretende Eigenschaft eines

---

1) Vgl. in dem Kapitel „Analyse“ die Charakterübergänge bei Lea vom III. über den IV. zum V. Akt.

Charakters. Die Entwickelung der psychischen Persönlichkeit ist ihm eben nur bei beständiger rezeptiver und produktiver Wechselbeziehung zwischen Individuum und Außenwelt möglich. Auf die Handlung, die dies herbeiführt, kommt es wenig an. Die Achillesferse war schon immer da, aber jetzt ist sie getroffen, und Eleazars Schicksal setzt sofort ein: die Mutter enthüllt ihm ihre Vision. Äußere Mächte wirken auf den Jüngling von nun an weiter ein: der Tod des Onias und damit Eleazars Anwartschaft auf das Hohepriesteramt.

Aber die Zeichnung dieses Charakters verliert im folgenden an Klarheit. Wir haben schon in der Analyse des V. Aktes darauf hingewiesen, daß Eleazar höchst unmotiviert als Aufhetzer des Königs auftritt und seine Züge uns hier verzerrt erscheinen müssen. Ich kann den Vergleich nicht unterdrücken, daß er hier starke Ähnlichkeit mit dem Jason des Wernerschen Dramas besitzt und Reden führt wie dieser „Erzbösewicht". Hier scheint mir Werners Drama zum Unsegen auf Ludwigs Stück eingewirkt zu haben, doch gilt dies eben bloß bezüglich der wenigen Äußerungen Eleazars im V. Akte. Sonst haben er und Jason durchaus nichts miteinander gemein. Und der jüdische Streber und eitle Hohlkopf, als den ihn seit Freytag und Treitschke alle Beurteiler angesehen haben, ist er weder in der Zeichnung des Dichters noch in dessen Intentionen.[1])

Von einer inneren Entwickelung und einem Weiterschreiten der Handlung zugleich, wie wir es bei Ludwig beobachten konnten, ist bei Werner keine Rede; alles geschieht unmotiviert und nicht in einer kontinuierlichen Reihe, sondern in unvermittelten Absätzen. Die Katastrophe ist ja in der Manier des Schicksaldramas schon im voraus bestimmt, und einen stabileren Charakter wie die Hauptperson Salome kann man sich überhaupt nicht denken — so ganz im Gegensatz zu Ludwigs Lea. Und doch werden es immer die Mütter der Makkabäer sein, die man miteinander vergleichen muß, wenn man die beiden Dramen nebeneinander stellt. Gemeinsame Züge tragen sie bei aller Grundverschiedenheit doch.[2]) Auch äußerlich hervorragend ist die Heldin bei beiden Dichtern ausgestattet, freilich bei Werner mit gröberen Mitteln. Salomes Blick hat auf alle ihr Begegnenden eine lähmende Gewalt. Der

1) Ich kann mich noch in letzter Stunde zur Erhärtung meiner Ausführungen in der Analyse des Dramas auf Ludwigs eigene Charakterisierung in einer neu entdeckten Aufzeichnung berufen, wo Eleazars „weich empfängliches Gemüt" betont wird (Stern, a. a. O. S. 377). — Auch schauspielerisch ist diese Jünglingsgestalt bis zum III. Akte durchaus nicht undankbar und hat für einen Künstler wie Sonnenthal den Übergang zu dem Gebiet der ernsten Rollen glücklich herbeigeführt.

2) Vgl. z. B. in den Analysen der I. Akte die imponierend ihre Umgebung beherrschende Frau, ihr Verhalten gegenüber der Schwiegertochter u. ähn.

Oberpriester bezeichnet sie daher als Furie oder Eumenide, und als er sie das erste Mal sieht, fährt er entsetzt zurück:

> Laß ab, es sprüht dein Auge Glut
> Wie Phöbus Strahl so heiß.
> Das ist das Weib; die hat mich angeglüht heut' Nacht im Traum.

Und einer der Trabanten sagt von ihr:

> Wie das Medusenhaupt mit den Augen versteinert ja die.

Wie der König der „großen Niobe", der „Nemesis", in deren Augen es wie Sterne funkelt, immer mehr verfällt, kann hier nicht näher geschildert werden. Nur eines sei in diesem Zusammenhange noch erwähnt, das die dämonischen Züge in Salomes Wesen tiefer zu erklären vermag. Werner hat weit mehr als Ludwig bei der Ausgestaltung seiner Heldin das Bild der Mutter vor Augen gehabt, nach seiner Schilderung „eine reine, heilige Kunstseele und Märtyrerin, die an Geist und Phantasie noch immer das erste Weib ist, das ich gekannt habe, eine beispiellose Dulderin von dem hellsten, nur durch eine zu glühende Phantasie unterjochten Verstande." Und Salome glaubt man auch geschildert zu finden in den Urteilen über Werners Mutter, die E. Th. A. Hoffmann und Hippel verlauten lassen. Jener nennt sie hochbegabt mit Geist und Phantasie, dieser ruft bewundernd: „Eine Frau, die jeden Gegenstand mit Adlerblicken durchschaute."

Bei Ludwig schrumpft alle Portraitmalerei, die er in Werners Trauerspiel fand, zusammen in wenige Sätze. Antiochus drängt, als Lea bereit ist, auch Benjamin zu opfern, den Schauer, den er vor ihr und ihrem Knaben empfindet, in einen einzigen Ausruf[1]), und draußen im Lager werden die Soldaten abergläubisch und raunen sich schaudernd zu:

> Fort . . . eh' das Weib,
> Das riesige, den Himmel niederbetet,
> Uns zu erdrücken.

Die beiderseitigen Reden, Salomes wie Leas dem Antiochus gegenüber, berühren sich vielfach schon infolge der starken Stoffähnlichkeit. Welche Verschiedenheiten jedoch wiederum in den Grundlinien! Wie fein, daß Ludwig seiner Lea erst in der größten Verzweiflung — als auch der jüngste dem Martertode verfallen ist — die Erkenntnis aufgehen läßt, daß sie mit ihrem Mutterschmerze die Rettung ihres Volkes erkauft hat. Und wie sie dies dem eintretenden Judah gegenüber nochmals empfindet; denn sie fühlt, wie ihr

---

1) Welch' Weib und welch' ein Kind! (bei Ludwig).
Ist das ein Knabe, ist's ein Heros? (bei Werner).

Kampf und der Kinder Sieg von Judahs Heldentum sich abzweigt und die eigne Bahn gegangen ist. Salome weiß dagegen schon vorher, daß sich ihr Weg von Judahs „Mannes-Bahn" trennen muß und sie für ihn siegen wird. Ergreifend kommt daher nur bei dem modernen Dichter der schreckliche Konflikt in der Seele seiner Heldin zur Geltung. Zwar betont auch die Mutter der sieben, daß ihr Herz von tieferem Schmerze zerfleischt ist, als es Tidli „in ihrem Wahnsinn" ahnen kann; aber wir vermögen an die „Seelen zerschneidende Pein" und an die Menschlichkeit dieses Schmerzes doch nicht zu glauben, wenn wir Reden von ihr hören wie: „Stirb hübsch vernünftig" und „einsegn' ich dich zum Marterkranze" oder „laß im Triumph mit dir zu Gott mich rennen."[1]) Ferner: Salome hat gleich Lea eine starke Phantasie; aber während diese sich in Irdisches, sei es nun in weltlichen Glanz wie im I. Akte (Verse 15—26), in die Lieblichkeit ihrer abwesenden Kinder (Verse 1635—1637, 1703—1705) im IV. Akte, und im V. Akte (Verse 2057—2064) auch grausam deutlich in den Schrecken des Todes hinein zu versetzen vermag, gehören Salomes Vorstellungen nicht dieser Erde sondern dem Himmel; sie lebt in ihm schon mehr als im Dunstkreise der Erde, und für sie ist die mit Martern verbundene Preisgabe des Lebens nicht eine Qual sondern eine Kleinigkeit, ja, wenn sie recht in die Verzückung hineingerät, eine Freude:

Auf sich schließt das Himmelstor.

Einsam unter den Menschen lebende Frauen sind Werners wie Ludwigs Heldinnen. Beiden graut vor dem gegenwärtigen Leben. Seiner eintönigen Realität zu entfliehen durch Vorstellung glänzender Zukunftsbilder, wo ihre Kinder als „Helden, Könige" vor ihr stehen werden, ist tägliches Bedürfnis der Priestersfrau von Modin. Deshalb liest sie gern im Jesajas, und in der zweiten Fassung des Trauerspiels teilt sie ihre Empfindungen während der Lektüre des Propheten dem Liebling Eleazar noch ausführlicher mit, als dies im fertigen Werke geschieht:

Gewohnt war ich, des öden Jetzo müd',
Der einst versunk'nen Größe unser's Volks
In all' der Zeiten Tiefe nachzutauchen.
Mit Sehnsucht weilend, wo der Herr den Schwimmer
Verspricht, der all' die alte Pracht herauf
Soll bringen neu ans Licht der Gegenwart.

---

1) In der 2. Fassung, der „Mutter der Makkabäer," überwog freilich auch stellenweise das religiöse Heroinentum die natürlichen Gefühle der Mutter; denn, wie Salome um Jakob sich ängstigt, er könnte seinem Gott entsagen, so sorgt sich Lea um Joarims Seele:

Verlaß mich nicht, sei standhaft. Nur der Herr
Allein ist Gott. Mein Joarim!

Und Leas Wesen hat, wie das Salomes, Visionen zur Folge. Die Hoffnung auf baldige Verklärung durch einen ihr und ihren Kindern bevorstehenden Martertod ist bei Salome begründet in den Worten des Herrn, die ihr erklangen:

> . . . Auserkoren
> Hat mein Segen dein Geschlecht,
> Daß es mit der Ehrenkron'
> Sterbend ziere meinen Thron,

und in dem Flüstern, das ihrem Knaben Arath aus goldnem Scheine heraus im Tempel ans Ohr drang:

> Gesegnet sollst du sein, du und dein ganz Geschlecht.

Als nun gar der Knecht des Hauses seine Vision eines purpurroten Kreuzes, aus dem sieben rosenrot blitzende Sterne entsprangen, berichtet, wird die religiöse Schwärmerin natürlich aufs tiefste getroffen, so wie die weltlich angelegte Schwärmerin, die nach langem Brüten plötzlich mit visionärem Blick den Priesterhut Aarons über ihrem Schoße schweben sah. Zwar gelingt es Salome rasch, das seelische Gleichgewicht wiederzufinden, im Gegensatze zu Lea, der innerlich Brennenden, die sich dem Glanze vor ihren Augen huldigend beugt:

> Die Flammen sengten nicht, wie süße Kühlung
> Weht' mich's aus ihnen an (ungedr., 2. Fassung).

aber es ist doch allen beiden fortan das Leben nur eine Folie für ein zukünftiges Heil.

Und Salomes Kinder?

> Sie berauschen sich im Trank des Todes

gleich den Juden bei Ammaus. Einen „Rausch des inneren Sinns", um ein Wort Grillparzers zu gebrauchen, sucht Werner darzustellen. Wie tief dies in seinem Wesen begründet war, ersieht man nicht nur aus seinen früheren Trauerspielen sondern auch aus den Predigten, die der Wiener Priester hielt. Da malt er z. B. den Märtyrertod der heiligen dreizehnjährigen Agnes aus: „Ehe sie den Tod noch kannte, hatte sie ihn schon überwunden" (Bd. XI der Grimmaischen Ausgabe, S. 43); und Karoline Pichler berichtet in ihren „Denkwürdigkeiten aus meinem Leben" 1844, III. Bd.: „Gar schön verglich er den Himmel mit einem herrlichen Blumengarten, in dem die Rosen der Märtyrer, von ihrem heiligen Blute gefärbt, prangen."

Im übrigen merkt man den Versuch Werners, die Kinder in ihren Reden charakteristisch abzustufen. Er gibt dem kleinen Jakob einen Humor, der sich freilich bei diesem altklug genug ausnimmt; dem Ajas gibt er etwas Lieblich-Zutrauliches und dem Machir, dem „Tigertöter", etwas Feurig-Kriegerisches. Bei Ludwig findet sich eine breite Charakterisierung der Kinder

in dem Maße wie bei Werner nicht. Die Kinderszene, wie sie jetzt am Eingange der „Makkabäer" steht, ist eine höchst kunstvolle Zusammendrängung aus der 2. Fassung, wo ein viel episodischer gehaltenes Hin- und Herreden zwischen Benjamin — an dieser Stelle in seinem unkindlich gehaltenen Humor Werners Jakob vergleichbar — und Joarim stattfindet.[1]) Und schon den Ausgang seines Trauerspiels hat Ludwig im Auge, wenn er als Beispiel für die ruhmvolle Vergangenheit Israels den Kampf des kleinen David gegen Goliath von Benjamin erzählen läßt.

Die Zeichnung des Königs Antiochus ist bei Werner realistischer gelungen als die Salomes. Judas Makkabäus schildert ihn als einen, der

> Bald Mäßigung lüget, bald sie verlacht,
> Und der, wenn er manchmal zum Edlen auch schwanket,
> Sich fester nur noch ans Abscheuliche ranket,

und so ist er auch ausgeführt — im ganzen ein unter seiner Fluchmission leidender Gewaltmensch. Während er von Salomes Heldentat aufs höchste begeistert wird[2]) und vor ihr auf die Kniee fällt, ja später ihr sogar seine Hand anträgt, schreitet er zuletzt doch zu ihrem und ihrer Kinder Martertode, den er allerdings nur widerwillig, nur weil er ihn, gleich Ludwigs Antiochus, geschworen hat, über sie verhängt. Er bekommt gerade durch die despotischen Schwankungen etwas Individuelles und Charakteristisches, das dem Antiochus Ludwigs fehlt. Erinnerungen Werners an Napoleon, den „Normaltyrannen", dessen triumphierenden Einzug in Berlin er 1806 hatte sehen müssen, werden bei der Ausführung dieses Charaktertypus mit eingewirkt haben. Und wie der Dichter in seinem Trauerspiele dem Antiochus, so spricht der Wiener Prediger Napoleon sein Urteil — freilich hier erst hinterher: „Bis hierher und nicht weiter! Du bist gewogen und zu leicht befunden" (Bd. XI, a. a. O. S. 13). Anklänge an den edlen Bittgang Luises zu Napoleon sind in dem ruhmvollen Auftreten Salomes dem Gewalthaber gegenüber zu finden. Und einen Wechsel zwischen übertriebener Höflichkeit und demütigendem Übermut zeigen die Worte des Syrierkönigs, wiederum in Ähnlichkeit mit dem Verhalten des Siegers von Jena gegen die preußische Königin. Werner war für die Königin Luise auch noch in der Zeit seines Katholizismus immer weiter so begeistert wie für eine katholische Heilige. Dies beweist das Gedicht „Werners Klagen um seine Königin Luise."

Es werde, ehe wir zu Ludwig uns wieder wenden, an mehreren Bei-

---

1) Vgl. Anhang XI.

2) IV. Akt, 2. Szene, zu Jason gesprochen:

> Dem Syrerkönig sprich von Heldentaten
> Verächtlich nie! . . .

spielen zunächst die Verschiedenheit betreffs des epischen oder dramatischen Vorgehens beider Dichter beobachtet.

Während wir des Judas Makkabäus Heldentum nur in direkter Charakteristik oder aus seinem eigenen Munde erfahren, führt uns Ludwig seinen Helden an den entscheidenden Wendepunkten stets als Handelnden vor Augen. Wirkungen, deren Werner nur episch durch Judas' Schilderung erwähnt:

> Wer ist wie Gott? schrie ich — Es tosete wieder
> Wie Donner in Bergen, das: „Wer ist wie Gott!"
> Die Reihen durch! —,

weiß uns Ludwig in der mächtigen Szene des II. Aktes miterleben zu lassen:

> Der Herr ist Gott allein —
> Er will's! Der Herr will's! Wenn der Herr es will,
> Wer widerstrebt?

und nun hören wir es wirklich die Reihen der Krieger durchdonnern: Er will's! Der Herr will's!

Anderseits berichtet Ludwig manches episch, was Werner sich vor unsern Augen abspielen läßt. Er spart uns den peinlichen Anblick eines schwarzen Bösewichtes im Stile von Werners Jason und läßt uns solche Verräterfiguren, die ja in der Bibel erwähnt werden, nur in Judahs und Jojakims Schilderungen schauen. Die Jason- und Menelausepisode wird bei diesem Verfahren in die Verse 271—306 zusammengedrängt. Aber auch wo beide Dichter episch verfahren, sucht Ludwig der Phantasie des Lesers oder Hörers ein Ereignis, so mächtig er es vermag, einzuprägen, während Werners Technik hier gänzlich versagt. Man vergleiche z. B. den Bericht Salomes aus zweiter Hand über die Greueltaten des Antiochus: der Tempel Zions ist jetzt Tempel des Jupiter, das ganze jüdische Gesetz ist aufgehoben usw., mit der atemlosen Hast des den Talweg heraufstürmenden Amri. Hier eilen die Worte ruhelos dahin, um immer wieder bei dem Er hat, er hat! zu haften, bis sie den Höhepunkt des Frevels, die Vernichtung des Gesetzes: „Er hat es aus der Bundeslade gerissen und zerrissen" mehrmals ohnmächtig wütend umschreiben.

Nun zur Charakterentwickelung von Ludwigs Judah. Es muß allerdings hierbei eine Lücke festgestellt werden. Der Dichter läßt das Motiv des Konfliktes zwischen Judah und den Juden bei Ammaus im weiteren Verlaufe des Stückes unausgeführt.[1]) Wie das Ereignis der Aufopferung des ganzen

1) Die Papiere zur Makkabäertragödie geben die Erklärung hierfür. Die 1. Szene des III. Aktes ist erst später ausgeführt und in das Werk dann, nicht ohne Widersprüche hervorzurufen, eingeschoben worden. Vgl. hierüber das zweite Buch der Abhandlung.

jüdischen Heeres um des Gesetzes willen auf Judah innerlich gewirkt hat, können wir wohl ahnen und haben aus der Analyse der 1. Szene des III. Aktes erkannt, daß der Dichter trotz der glühend beredten Worte, die er seinem Helden im III. Akte wider die Gegner lieh, nicht auf seiner Seite steht, aber die Judahgestalt ist doch in der Folge mehr skizziert als wirklich ausgeführt.[1]) Die sich immer mehr verdichtende Charakteristik, die Lea zuteil wurde, und die Dreiteiligkeit, durch welche die Handlung im IV. Akte in einzelne Abschnitte zerfällt, mag der Grund hierfür gewesen sein.

So ist denn die seelische Entwickelung des großen Makkabäers nur in wenigen, aber wirksamen Zügen gezeichnet: vom bewußt Tatenlosen zum leidenschaftlich Entflammenden und Handelnden und von hier noch hinauf bis zum siegreichen Feldherrn. Dann tritt die innerliche Wandlung ein, die ihn befähigt, dem höchsten weltlichen Ruhm, der Königskrone, ohne jede Bitternis zu entsagen und etwas anderes, seinem Wesen bisher Fremdes, sich anzueignen: Selbstaufopferung für Gottes Sache.

Theatralisch höchst wirksam weiß der Dichter diese letzte Wandlung mit der Szenenführung des V. Aktes in Verbindung zu setzen, indem er sie sich in rastlos vorwärts schreitender Bewegung vor unseren Augen abspielen läßt. Schon Werner hatte sich ja die wirksame Szene des plötzlichen Erscheinens Judahs nicht entgehen lassen, aber erst bei dem modernen Dichter herrscht innerliche Verknüpfung und zugleich höchste Spannungserregung.

Brausend und schäumend, gleich einer Seewoge, flutet in Ludwigs „Makkabäern" die „Handlung" in das Drama hinein, als ihr mächtigster Vertreter, Judah, vor dem Syrerkönig erscheint (Verse 2243—2245). Das Moment der letzten Spannung, wo sich die Frage regt: Wer wird in dieser letzten Szene den Sieg behalten? ist von Ludwig meisterlich angewandt worden. Nur kurze Zeit herrscht Unklarheit. Bald wird es wieder still, feierlich still. An der Leiche einer Siegerin kniet Judah, ein anderer Judah als der, welcher eben noch stolze, siegesbewußte Worte an Antiochus gerichtet hatte. Waffenklirrend wie Fortinbras am Schlusse des „Hamlet", in der leuchtenden Rüstung des Feldherrn, umgeben von Kriegern, so war er in das schicksalsschwere Zelt gestürmt. Und er hatte dort zum zweiten Male erkennen müssen, daß verwegene „Tathandlung" doch nicht den Sieg heraufbeschwören kann. Im Priesterkleide, als Diener Gottes wird er nunmehr nach Jerusalem zur Tempelweihe ziehen.

Nur zwei Gestalten stehen in diesem Leidenschaftsdrama abseits — fern von dem Tumult des Kampfes. Sie haben keine Seelenwandlungen, wie die

---

1) Über eigene Erklärungen Ludwigs betreffs Judahs Charakteranlage vgl. Anhang XII.

beiden Hauptpersonen, zu durchleben; denn sie haben von der Natur den Frieden einer sich selbst genügenden Seele als holde Gabe fürs Leben mitbekommen: Naemi und Mattathias. Wir lernen diesen zwar im Stücke nur als Greis kennen, aber der Dichter läßt uns ahnen, daß er auch in den Mannesjahren ohne Leidenschaften gewesen sein wird. Innig liebt der alte Priester die Schwiegertochter und verlangt nach ihr in der Stunde des Todes, obwohl er den Unwillen seiner Gattin Lea damit hervorruft. Er, der Greis und die junge Frau verstehen sich, ohne jemals erst durch Zweifel sich zu gegenseitigem Vertrauen durchgerungen zu haben, und nachdenklich sagt Lea, als auch sie in der Not Naemis goldenes Herz erkennt, in der zweiten Fassung unseres Trauerspiels: „O, Mattathias! er liebte dich, nun weiß ich warum."

Die Voraussetzungen für den Charakter Naemis bleiben uns freilich etwas unklar. Es ist zunächst seltsam, daß sie, die der Dichter ganz auf den Ton der Demut gestellt hat, die Tochter des Simeiten Boas, des „Mannes der Demut" ist. Und dann: ihre Güte beweist sie doch erst im IV. Akte, vor allem Lea, dann auch Judah gegenüber. Bis dahin ist ihr nur eine fast mädchenhafte Zurückhaltung eigen, und so bleibt der Leser lange mehr auf den bloßen Glauben als auf das wirkliche Mitfühlen angewiesen.

Naemi gehört zu den Figuren, wie Ludwig sie gern gezeichnet hat; man denke nur an die Maria in der gleichnamigen Novelle, ferner an die Marie des „Erbförsters", die ja, wie er Lewinsky gegenüber äußerte[1]), unbedeutend sein soll; man denke schließlich an die Sannel in „Aus dem Regen in die Traufe." Sie sind alle arm an Temperament, reich an verborgener Herzensgüte. Sie kommen des Dichters eigner Natur nahe, der mit besonderer Freude ihre Züge zu verdeutlichen sucht, da er in ihnen einen Teil seines Wesens wiederzugeben vermag. Schon in der Leipziger Zeit, als er einen Christusplan entwirft und sich klar wird, welch ein Liebesreichtum in den Berichten der Evangelisten verborgen liegt, notiert er sich ungesucht und ungewollt am Schlusse: „Welch' ein kindlicher Dichter gehörte dazu: Ich glaube in meiner Natur liegt etwas Verwandtes." Und gleich dem Geschöpfe seiner Phantasie, Naemi, vermag er seinen Feinden nicht zu grollen, wenn er fühlt, daß es im Grunde doch nur Unklarheit ist, die ihnen den Haß einflößt, keine Bosheit an sich. Ja, er bezeichnet sich in einem Tagebuchblatte als einen, der die Menschen am liebsten hatte, die ihm am wehesten taten, bloß weil sie ihn nicht verstanden; und er kommt in einem Briefe an Schaller noch einmal auf diese Eigentümlichkeit seines Wesens zurück: „Ich habe die seltsame Schwäche, die Leute, die mir wehe tun, lieb zu gewinnen, weil die Ursache

---

1) Ges. Schr., VI. Bd., S. 294.

des Anfeindens nur darin besteht, daß sie mich nicht verstehen. Naemis uns fast unbegreiflich erscheinende Sanftmut, die man nach der Zeichnung des Dichters in den ersten Akten für temperamentlose Gleichgültigkeit ansehen könnte, wird uns am leichtesten verständlich aus Ludwigs eigenem Wesen. Die Antwort der jungen Schwiegertochter auf Leas Bitten, sie im Unglück allein zu lassen, sie, die im Glücke Naemi gehaßt und verfolgt habe

du mußtest mich verfolgen,
Damit du endlich meine Treue säh'st

kam tief aus des Dichters Herzen.

Redeweise und Rhythmus in den „Makkabäern".

Ein Kapitel könnte sich hier anschließen: die orientalische Bildersprache in den „Makkabäern", ferner: die jüdische, im Frageton und in Gestenbewegung sich auseinandersetzende Redeweise (vgl. Verse 1336—1350 und 1364—1382 und 1383—1385). Doch das würde zu weit führen. Interessant war es, an der Hand zweier neuerdings erschienenen Schriften: Fiebig, Altjüdische Gleichnisse, Tübingen und Leipzig 1904 (besonders S. 95 und 96) und Wünsche, die Bildersprache des Alten Testamentes, 1906, beobachten zu können, wie Ludwig selbst *hier* in die jüdische Sphäre sich hineingelebt hat. — Auch über die Abstufung der Ausdrucksweise der Personen ließe sich manches sagen; sie schreitet bis zum Jargon bei den „echten" Israeliten, die gerade ohne jede Idealisierung gezeichnet werden. Wir sollen erkennen, daß das jüdische Volk immer nur durch einzelne groß wurde. In jeder kleinsten Rede und Handlung wirken sich die Charaktere mit Konsequenz aus, und das Zuhilfenehmen mimischer Elemente ist hier an seinem besten Platze. Und ein eigentümliches Stilmittel, das das innere Empfinden der Person trefflich wiederzuspiegeln vermag, wendet der Dichter oft an: die mehrmalige Wiederholung *eines* Wortes, eine Wirkung durch Klangvorstellungen (vgl. Verse 160—61; 170—173; 687—690; 709—720: das unaufhörlich wiederkehrende „er hat" und das hin- und hergerufene „gerissen" und „zerrissen"; 876—888: „Gott"; 896—898: „er will's"; 1701—1703: Lea zu Naemi: „Er wird.") Besonders dient ihm dies Verfahren zum Ausmalen des Affektes, vor allem im III. Akte (1072/73: heilig; 1125—1130: so; 1145: nichts; 1150/51: verflucht, 1179—1181: zerstört), alles Worte, an denen sich der Zorn Judahs entfacht oder sich in ihnen entlädt; ferner 1539—1543, wo sich Lea an der neuen „Sonne" Eleazar erhitzt. Und an Shakespeare wird man erinnert, wenn Lea im V. Akte „Sterben" zweimal in steigender Angst ausspricht:

Abfallen oder Sterben? . . . . *sterben*?

Wie Hamlets schwermütige Grübelei ihn vom bedeutsam wiederholten . . . Sterben — schlafen — schlafen! zur verwandten Vorstellung „träumen"

übergehen und dem Entsetzen eines Todesschlafes mit noch unbekannten Träumen nachhängen läßt, so entzündet sich in Lea beim Aussprechen des Wortes „Sterben" jählings ihre Phantasietätigkeit; der „ungeahnte Klang" läßt in ihr Empfindungen rege werden, die ihr noch fremd geblieben waren.

Auch das Ungeheure eines Geschehnisses weiß uns Ludwig durch solche Kunstmittel vor die Seele zu führen und raubt lieber der rhythmischen Reihe im Verse 386, in den sich noch dazu vier Sprecher teilen, infolge der mangelnden Senkungssilben jeden Zusammenhalt und Klang. Die Absicht ist eben, den Schall „tot" an unser Ohr klingen zu lassen, und durch eine viermalige Wiederkehr erreicht dies der Dichter.[1])

Da sind wir zugleich bei einer rhythmischen Eigenart des Dichters angelangt: dem „zerhackten Jambus", den er zugunsten der Schauspieler gern flüssiger gestaltet hätte. (Worte Ludwigs, Ges. Schr. VI. Bd., S. 365). Sie tritt besonders hervor in der zweiten Hälfte des III. Aktes, wo auch der Vers von den vielen plötzlich eintretenden Zwischenfällen betroffen wird. Die Szene bietet das interessante Schauspiel einer immer mehr sich steigernden Erhitzung der Hauptpersonen, vor allem Leas, bei der dies rein innerlich, nicht planvoll wie bei den Simeiten, vor sich geht. Sie läßt schließlich überhaupt niemanden mehr zu Worte kommen. Wer etwas ihren Aussagen Widersprechendes vorbringen will, der „scherzt" oder „raset". Hand in Hand mit dieser inneren Erregung geht die Unmöglichkeit, die wahre Sachlage rechtzeitig zu erkennen, und als sie diese erkennen und anerkennen muß, folgen nur noch zwei Ausrufe, der eine „lachend gen Himmel": Ich hab' noch Kinder! der andere im Tone der Verzweiflung: Meine Kinder! . . . . — „Hier ist sie Niobe", schreibt der Dichter in einer ungedruckten Skizze und unterstreicht diese Worte dreimal.

Und die Folge von all' dem für den Vers: Trümmerhaufen von zwei- oder dreimal gebrochenen rhythmischen Reihen. Der einzelne Fünffüßler wird mehrere Male, ähnlich wie bei Kleist, auf drei, ja vier Personen verteilt, so daß für Aufführungen eine richtige Einhaltung des Tempos nur nach sorgfältiger Einstudierung möglich erscheint. „Die Synagoge auf dem Hofburgtheater" nannten im Jahre 1852 die Wiener die ihnen zuerst fatale Novität im Hinblick auf eben diese Szene des III. Aktes. Es wird bei Wiedergabe der Bühnengeschichte darüber des näheren noch zu berichten sein.

Infolge der vielen Botschaften und des wiederholten Dazwischenfahrens Leas wird der Rhythmus für unser Ohr immer weniger hörbar, und es kommt schließlich zu einer Gebärdensprache, zu der ein Gemurmel oder ein wirres Durcheinander von Einzelrufen die Begleitung darstellt. Man muß

---

1) Gleiche Beispiele aus den Dichtungen des jüngeren Ludwig, wie aus „Zwischen Himmel und Erde", nennt Anhang XIII.

den Dichter bewundern, daß er auf einen solchen dramatisch hin und her wogenden Vorgang überhaupt noch den Rhythmus anzuwenden vermochte.

Und ebenso ist an den Stellen, wo er in der Behandlung des Jambus entgegengesetzt verfährt, das kühn und weit ausgedehnte Enjambement, wie man es in den „Makkabäern" oft antrifft, in inhaltlicher Eigenart wohl begründet. Meisterlich muß die Rede Leas auf der Bühne wirken, wenn sie, um Eleazar Mut einzuhauchen, ihm aus den Mienen, Gesten und Bewegungen der den Altar umstehenden Juden deren Inneres deutet (Verse 786—797). Was in diesen Versen dem Rhythmus an Ruhe der Taktart und Schönheit des Klanges entzogen wird, ersetzt reichlich das charakteristische Schieben und Drängen, das gerade aus dieser Versgestaltung unserem Ohre ertönt.

Und was für ein mannigfaches Ausdrucksvermögen erlauben Ludwigs Verse! Der Vers 214:

> Laß das abgetan sein, bitt' ich, Herrin,

läßt sich in verschiedenster Tonart vorstellen; ebenso wie der Vers 215, Leas Antwort:

> Wie Judahs Liebe zu der Mutter ist.

Judah spricht in dieser Szene meist in isolierten Versen oder in dem Bruchstücke eines sich auf die vorangegangene Rede Leas und seine darauf folgende verteilenden Fünftakters. Das gibt den Reden Leas etwas aufgeregt Unruhiges, während seine kurzen Antworten die ruhige Passiwität gegenüber den in ihn drängenden Reden der Mutter wiederspiegeln. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Pausen in seinen Reden. Sie zeigen uns zugleich, wie peinlich ihm das Alleinsein mit der Mutter gerade jetzt ist. Er mag nicht aus sich herausgehen.

> Dann war er kein Löwe. | Ganz gewiß |
> Kommt dort nicht Mattathias?

oder:

> Du siehst, ich komme nicht vom Haus; |
> Und käm' ich auch vom Haus, | ich sparte dir
> Verhaßten Anblick, ...

So ruhig aber diese Szene beginnt, so lebhaft ist ihr Ende. Zwei längere Wechselreden der Mutter und des Sohnes entstehen. Auf die kurze Rede Judahs:

> Laß das abgetan sein, bitt' ich, Herrin,

die man sich schon weniger in gleichgültig-ruhigem als vielmehr in bittendem oder gar ernstlich mahnendem Tone gesprochen denken muß, folgt die Entgegnung Leas, die im Beginn (Vers 214) auf Judahs Tonart scheinbar eingeht, um dann aber plötzlich in eine Aufregung zu verfallen, die sich in starkem Betonen des zweimal und zwar in Steigerung die rhythmische Reihe eröffnenden Ausrufes „Ja, abgetan" zeigt, sowie in den stoßartig wirkenden,

halb isolierten Versen. Zuletzt genügt ihr auch diese Tonart nicht mehr, und sie spricht im zweiten Teile ihrer Rede bohrend eindringlich in Judah hinein — rhythmisch ausgedrückt in einem nun einsetzenden längeren Vers-Enjambement, das den isolierten, überleitenden Vers:

O Judah, harrst du so des Herren Ruf!

glutvoll umschreibt.

Die Antwort des Sohnes läuft hierzu rhythmisch parallel, und aus der ruhigen Tonart des beginnenden isolierten Verses 226

Kein Los ist niedrig, das die Seele adelt,

verfällt er in einem noch kühneren Enjambement (Verse 227 und 229) in die gleiche Tonart wie seine Mutter und läßt seine Rede ebenfalls einen am Anfange stehenden isolierten Vers umkreisen, bis er, der ruhigere, am Ende die Besinnung wiederfindet, so daß innerhalb des bleibenden Enjambements sich doch nur noch eine Reihe kurzer Sätze bildet.

Auch in der vorhergehenden Szene, in der Lea dem schon an und für sich in aufgeregter Stimmung ihr nahenden Eleazar die Phantasie verwirrt, finden wir den Rhythmus mit dem Inhalt vermählt, und es wird einer Charlotte Wolter, die nach Minors Urteil ein feines Ohr für rhythmische Wirkungen hatte[1]), wohl auch gelungen sein, dies dem Hörer zum Bewußtsein zu bringen. Die feierlich-ekstatische Ruhe der Erzählerin, die das einst Geschaute nochmals an sich vorüberziehen läßt, die statuarische Erstarrung des Gesichtes wie der Gestalt, die man sich während ihrer Rede vorzustellen hat — all' dies überträgt sich auch auf den Rhythmus. Der zu lyrischem wie dramatischem Schwunge gleich verwendbare Vers vermag dieser epischen Grundstimmung nicht stand zu halten; er löst sich auf in ein lang abrollendes Enjambement, das mehr stilvolle Prosa als rhythmische Poesie ist. Die Verse selbst sind dabei völlig korrekt gebaut; nur stehen zweimal, aber ohne daß man dies zu hören vermöchte, unausgefüllt gebliebene Bruchstücke unter ihnen (Verse 156 und 169). So bleibt die ruhige Stimmung gewahrt, so lange Lea in der ihr ureigenen Welt verweilt — wenigstens in der Erinnerung verweilt. Und die Wirkung dieser in willenloser Passiwität gesprochenen Rede: hastige, aufgeregte Fragen Eleazars, die den Rhythmus wiederum zu sprengen drohen. Die Verse 162/63, 168—173 zeigen nicht nur kühnstes Enjambement sondern auch verschiedene Rhythmenbildung; denn Vers 171 f. ist kein Fünftakter mehr, sondern zerfällt in einen Zweitakter[2]), auf den erst ein Sechstakter folgt[3]),

1) Nekrolog auf Charlotte Wolter, Jahrbücher der Grillparzer-Gesellschaft, 8. Jahrg., S. 194/95.

2) Die Krone Davids?

3) Um Aarons Hut lief wie ein Kranz die Krone Davids?

dann ein Viertakter[1]), den die Antwort Leas rhythmisch zu Ende führt.[2]) Es liegt demnach trotz größter Verschiedenheit der Redeweise ein rhythmisches Analogon zu Leas visionärer Schilderung vor. In beiden Fällen, bei Mutter und Sohn, war der Fünffüßler der Sprechweise nicht adäquat; bei Lea erwies er sich als zu konzentriert für den feierlichen Redefluß der Erzählenden, Eleazar dagegen sprach derart vorwärts stürmend, daß der Vers gleichfalls durch kühnstes Enjambement seine Integrität einbüßte und hier sogar starke Annäherung an die Prosa zeigte. Und dabei stehen sich inhaltlich Leas und Eleazars Reden gegenüber wie Pol und Gegenpol. Wohinein Lea sich am tiefsten fühlt, in das sinnlich Sichtbare der Vision, das beachtet Eleazar nur insoweit, als es seinen Ehrgeiz anstachelt; seine begierigen Fragen drängen das eben Gehörte in die Worte, die aber hier Vorstellungen bedeuten, „Krone Davids" und „Hohepriesterhut", zusammen.

Ludwig hat sich zu verschiedenen Malen in seinen „Studien" über künstlerische Wirkungen durch den Rhythmus ausgesprochen, und noch der Sterbende bedeckte die letzten Blätter der Shakespeare-Studien zum Teil mit Untersuchungen über die Cäsuren Shakespeares (Stern, a. a. O. S. 352). Besonders scheint ihn die Verschmelzung von Inhalt und Form bei Darstellung eines Affektzustandes zur Nachempfindung angeregt zu haben. Er meint, manche Monologe bei Shakespeare seien nur in Worte ausgelegte Schmerz- und Wutseufzer[3]); und Lücke erwähnt in seinen „Erinnerungen" eine mündliche Mitteilung, die der Kranke ihm machte. „Die verschiedenartige Bewegung der Affekte spiegelt sich bei Shakespeare selbst im Rhythmus des Verses. In dem ersten Monologe Hamlets bewegt sich der Vers stoßweise, in kurzen Intervallen, wie das Atmen des Seufzenden." In seinen „Studien" bemerkt Ludwig weiterhin im Hinblick auf Hamlets Worte:

Zu viel des Wassers hast du, arme Schwester, usw.

„Diese Rede ist so gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Tränen und den immer wieder heraufschwellenden Schmerz darstellen."

Daß auch unserm Dichter in seinem Hauptwerke diese künstlerische Wirkung gelungen ist, ersieht man aus dem IV. Akte, wo er die gefesselte Lea im stärksten Affekt reden läßt. Leas Monolog umfaßt 61 Verse, darunter 17 mit versetzter Betonung, und zwar sind diese fast durchgängig isoliert, inmitten flutenden Enjambements. Es kommt hierdurch ein schmerzvolles Flüstern und Klagen zustande, das sich an den erwähnten 17 Stellen, besonders durch das

1) Um den Hohenpriesterhut?

2) Die Königskrone.

3) Ges. Schr., V. Bd., S. 163.

wiederkehrende „Oh", bis zum Stöhnen, ja an einzelnen Stellen bis zum Aufschrei steigert. Und diese allerletzte Höhe im Toben des Affektes erreicht der Dichter ebenso, ja noch mehr, innerhalb der rhythmischen Betonung. Er schildert den Aufschrei des Schmerzes:

Schrei aúf um Unrecht, das sie dir getan,

ebenso wie den Aufschrei der Freude — beim Gedanken an Errettung:

Er wird — bist du ein Engel? wird er? jä!,

um nach den folgenden zwei Reihen, in denen die von der Wortbetonung durchbrochene Versbetonung und die kurzen Sätze: „ . . . Kénntest du . . ." und „Sähst du . . ." wieder einen Rückfall in die tränenvolle Stimmung darstellen, noch einmal durch elementare Heraushebung einer an sich schon betonten Silbe das krampfhafte Anklammern der Mutter an den Rettungsgedanken uns fühlbar zu machen:

Er kánn den Kindern nichts zu Leide tun!

Goethe hat einst im 18. Jahrhundert uns Tassos seelisches Leid in ähnlicher Weise verkündet:

Den Schrëi des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt. — Und mir noch über alles —
— — — — — — — — — — — — — — — —
Und wenn der Mensch in seiner Quäl verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

Otto Ludwig geht hier zu einer Zeit, da die rhythmische Kunst im deutschen Drama wahrlich nicht in Blüte stand, auf der Spur unserer Klassiker, weniger auf der Shakespeares. Und ebenso wie am Schlusse des „Tasso" setzt im Monologe Leas jedesmal am Ende eines Affektausbruches, gleichsam als Zeichen der Erschöpfung, eine rhythmische Reihe in schwebender Betonung ein. In sinkendem Tonfalle muß Vers 1631 gesprochen werden:

Und meine Kinder sterben fern von mir,

dann Vers 1654:

Sie lächeln ihrer Macht und hören's nicht.

und Vers 1682:

O, keine Tig'rin hätte das getan!

Diese letzte rhythmische Reihe ist an sich zwar dipodisch gebaut mit zwei Hauptbetonungen, wenngleich auf „Tig'rin" kaum ein so starker Ton zu legen ist wie im Vers 1681, aber man hat sich dennoch schwebende Betonung vorzustellen, da der Vers in diesem Zusammenhange ein pausierendes Atemholen darstellt, ehe die leidenschaftliche Gramentfaltung von neuem beginnt. Das mehrmalige Einziehen und Ausstoßen des Atems ruft aber natürlich eine Vibration hervor, zumal bei einer ermattet Stöhnenden.

Malerisch Geschautes in Ludwigs Werk.

Nach den Wirkungen, die von der stilistischen Ausdrucksform und dem Rhythmus des Verses ausgingen, wollen wir uns noch einen dritten Beobachtungsstand erwählen, der das rein bildlich Wirkende in diesem Bühnenstücke schauen läßt. Es ist dies bei Ludwig um so mehr am Platze, als wir hier nicht nur auf das Zeugnis seiner Freunde hinweisen können, die seine Gabe des künstlerischen Sehens einstimmig hervorheben, sondern der Dichter uns selbst oftmals an diese Begabung erinnert, sowohl in seinen Novellen — der Exkurs über Malerei in der „Maria" — wie auch in seinen Gedichten — „Beim Landschaftern" —, seinen Briefen, in denen er oft genug seiner stetigen Besuche in der Dresdner Gemäldegalerie und seiner Vertrautheit mit Raphael, Tizian und Holbein gedenkt, und zuletzt in den interessanten Bekenntnissen über „Mein Formen- und Farbenspektrum". Um dieselbe Zeit läßt der Kranke gegenüber dem Kunsthistoriker Lücke verlauten, er vermöchte zwar nicht mehr die Dresdner Galerie zu besuchen, aber er hätte die Gemälde in seinen gesunden Tagen auswendig gelernt, es habe ihm sich von manchem koloristischen Meisterwerke die farbige Stimmung gleichsam abgelöst; sie sei gewissermaßen selbständig geworden und habe seine Phantasie aufs mannigfachste poetisch befruchtet. Seltsam, daß Gustav Freytag, der im Jahre 1853 die „Makkabäer" in den „Grenzboten" beurteilte, lediglich aus dem Stücke selbst auf eine „fast dämonische Bilderschau" des Dichters schließen zu können glaubte und bewundernd hervorhob, Momente von brennender Farbenpracht fänden sich in dem Trauerspiel, und die Situationen seien mit bewunderungswürdiger Deutlichkeit und Energie geschaut.

In der Tat litt der Dichter schon im Ausgange der vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre, als er noch zu schaffen vermochte, unter unheimlichen Gesichtshalluzinationen. Ludwig hätte sich den romantischsten Vorgang als Thema einer Dichtung wählen können — er hätte ihn doch realistisch deutlich zu erfassen gesucht oder vielmehr erfassen müssen, während Tieck als

Dramatiker geradezu eine Scheu vor deutlichem Sehen empfand. Einzig E. Th. A. Hoffmann ist unserm Dichter hier verwandt. Wie ihm, so vermischen sich auch Ludwig Wirklichkeit und Traum; das künstlerisch Geschaute wird ihm zur Wirklichkeit, und die Wirklichkeit erscheint als ein nichtiger Traum. Wenn er in die Betrachtung eines Gemäldes der Dresdner Galerie versunken war, so mochte es ihm wie dem jungen Eisener in dem Lokale des Kunstvereins auf der Brühlschen Terrasse ergehen: „Er stand unbeweglich. Die Gehenden zeigten den bleichen, unermüdlichen Beschauer den Kommenden; viele Geschlechter wechselten um ihn; er stand und sah sie nicht.“ Der Dichter selbst sah sie wohl zuweilen — für einen Augenblick, aber sie erschienen ihm dann wie „aufgepappte Nürnberger Männlein.“ Er vermochte den Cardillac Hoffmanns weiter zu bilden und war, wie dieser,

> ein Künstler, der so ganz versunken
> In seine goldnen Träume ist, daß ihm
> Die Wirklichkeit zum bloßen Traum geworden,
> Der Traum zur Wirklichkeit. Nachtwandlern gleich
> Geht er durchs äuß're Leben.

Und ich glaube, es ist kein Zufall, daß der einsame Künstler lebenslänglich unter seinen Freunden Maler zählte, Oehme und Langer, Pecht und Ludwig Richter und zuletzt noch die jungen Maler Gey und Schaller. Daß der phantasiereiche Moritz von Schwind ein Freund Ludwigs wenigstens aus der Ferne war, bezeugt eine Stelle in Ludwig Richters Tagebuch, München, 19. Juli 1860: „Schwind trug mir auf, den Otto Ludwig sehr zu grüßen — er hatte den größten Respekt vor seinen Dichtungen.“ Schließlich bekennt sich auch ein Zeitgenosse von uns, ein Landsmann des thüringischen Dichters, als dessen begeisterten Verehrer: Ernst Liebermann. Er ist zugleich ein feiner, liebevoller Kenner der „Thüringer Naturen“, jener beiden Erzählungen, die uns Ludwig schenkte: „Die Heiterethei“ und „Aus dem Regen in die Traufe“, und er war der geeignetste Interpret, um mit dem Stifte den Bilderreichtum der „Heiterethei“ wiederzugeben. Ruft doch Ludwig selbst an einer Stelle seiner Erzählung: Schade, daß kein Maler das Mädchen sah, wie sie so schlank und hoch an der Tür stand usw.

Die landschaftlichen Bilder, die über „Maria“ und „Heiterethei“ gebreitet sind, fehlen auch in den „Makkabäern“ nicht völlig. Zur wirklichen Geltung kommen die Gebirgszüge Palästinas im IV. Akte, in der Szene bei Rahel's Grabe; im übrigen muß sich der Dramatiker mit Schilderungen begnügen, und er vermag selbst hier Deutliches schauen zu lassen. Denn bis zum Gespenstischen lebendig wird bei ihm die Landschaft in den Versen 178—180, wo das zur Nachtzeit schauerlich lockende Terebinthental sich vor uns auftut und geheimnisvoll mitspielt wie das „Plätzchen im heimlichen

Grund."[1]) Aber nur Eingeweihten teilt sich die Natur mit, und sie erfahren in ihr nur das, was sie in ihren Gedanken schon lange hegten. Es kommt also auf die Stimmung des die Landschaft Durchstreifenden an. — Auch hier gibt Ludwig Eigenes, in seiner Veranlagung zum tief Einsamen Begründetes. Er sucht oft „das lärmende Gewühl der Wanderer der Erde" im dicken Waldgebüsch zu vergessen und hängt hier seinen Träumen nach. So hat er es von Jugend auf gehalten.[2])

Wenn wir im folgenden das rein mimisch auf der Szene sich Entfaltende — sei es in einer ausmalenden Illustration von Worten, sei es als eine Folge von vorhergegangenen Worten — in Betracht ziehen, so ist hierfür ein reicher Boden im II. Akte, wo alles vor unseren Augen bildlich entsteht: Aufrichtung der Statue der Athene, um die sich bald die syrischen Soldaten in Doppelreihen pflanzen. Die Israeliten schauen mit angstvollen Blicken nach ihr hin und beraten sich gestikulierend, was sie tun sollen, bis Judah den Opfernden niederstößt, die aufgerichtete Statue umwirft und, das Schwert über seinem Haupte schwingend, das zertrümmerte Bild der Göttin mit Füßen tritt. Die Simeiten aber ziehen weh- und racheschreiend mit dem Leichnam des erschlagenen Priesters ab. Im III. Akte zeigt Ludwig die Gabe, Bilder in Bewegung zu schauen, wiederum in vollendeter Weise; der zweite Teil des III. Aktes ist geradezu als Pantomime denkbar, und der Dichter erreicht hier den Gipfelpunkt des in einem Bühnenstücke Wirksamen. Auge und Ohr des Zuschauers werden beschäftigt. Erst ertönt von weitem Gesang, bis vor unserem Blicke rosenbekränzte Jungfrauen, auf Flöten, Zimbeln und Pauken musizierend, sichtbar werden. Lea wird durch die falsche Nachricht der „Sieg! Sieg!" Rufenden betört und läßt sich hinreißen, einen Express zug zu inszenieren, an dessen Spitze sie sich selbst zimbelschlagend stellt:

Nun auf, ihr Frau'n von Israel, zum Reih'n,
Zum Siegesreih'n mit Zimbel und mit Pauken!

Und hierauf folgen von neuem Bilder in Bewegung. Das Volk läuft hin und her, um Steine zu holen zur Tötung der Simeiten. Den II. und III. Akt

---

1) In der zweiten, ungedruckten Fassung wirken die Verse weniger geheimnisvoll; wohl wird auch hier das Gehör vor dem Gesicht bevorzugt und ein Vokalreichtum entfaltet, aber die Zusammendrängung der letzten Fassung fehlt noch:

Das war es, was im Terebinthental
Zur Nacht vor mir vorherzog einst und mit
Gesang, wie wenn die Jungfraun Israels
Mich grüßten, die dem Ahnen meines Hauses
Entgegenzogen nach des Riesen Fall.

2) Beispiele für des Dichters treu festhaltende Aneignungsgabe bestimmter Landschaften nennt der Anhang XIV.

mochte wohl Ed. Devrient vor Augen haben, wenn er nach der Karlsruher Aufführung in sein Tagebuch schrieb: Eine malerische Situation über die andre! — Der IV. Akt hingegen ist ein einziges Bild von farbenreicher Pracht: Naemi befreit bei aufgehendem Vollmond die an eine Sykomore gefesselte Lea. Was Schiller in der Klostergartenszene des „Demetrius" erzielte, was Wagner mit den gesteigerten Mitteln des Musikdramas im III. Aufzuge von „Tristan und Isolde" ausführte: Ergänzung des Menscheninnern durch das Stimmungsbild einer Landschaft — dies gelingt hier auch Ludwig. Wie Lea in ihrer Verzweiflung nur das Grauenvolle in der Natur sieht, so vermag Naemi in diesem nächtlichen Naturweben das feierlich Erhebende zu fühlen und zu schildern. Mehr in Shakespeares Art, dessen Bühnenwirkung Ludwig im „Lear", „Macbeth" und „Julius Cäsar" im Dresdner Hoftheater hatte prüfen können, kommt das Hereinspielen des Mondes wie der Elemente in der zweiten Hälfte des IV. Aktes zur Geltung, in Jerusalem. Und Shakespeares Kunst, „in eine einheitlichere Form gegossen", wie der Dichter es wollte, fehlt auch im V. Akte nicht. Bild und Klang wirken wieder zusammen: Psalmengesang vom Marterofen her, „bald schwächer, bald stärker, melodramatisch," und dazwischen dröhnender Donner, und vor unserem Auge wird es Nacht, wenn die letzte Ampel verlöscht und die finsteren Gewitterwolken das düster scheinende Mondlicht gänzlich verhüllen. Ein Hallelujah hört man von ferne, dann tritt Stille ein, auch in der Natur; denn das Gewitter verzieht sich; nur Wetterleuchten und ferner Donner halten noch an, bis bei der Vision der sterbenden Lea Frührot am Himmel erglänzt und die Sonne aufgeht.

Unanschaulich wirkt der Schlußakt, wie aus den früheren Kapiteln hervorgeht, bei Zacharias Werner. Dennoch wäre es unrecht, dem romantischen Dichter die Kunst jeder Landschaftsschilderung abzusprechen. Denn wie Ludwig in seinem IV. Akte die hereinbrechende Dunkelheit und dann die Mondesnacht unserer Stimmung nahezubringen weiß, so geht Werners Schilderung von der ersten beginnenden Dämmerung bis zum Aufgang der Sonne. Auch er vermag hier ein für den Zuschauer nicht sichtbares Bild mit Worten auszumalen:

> die Nebelsäulen,
> Sie ruh'n noch auf den Bergen! — Tiefe Nacht
> Belastet noch der Heiden-Kuppeln Pracht
> Von Antiochia! — Doch bald wird sie sich teilen.

dann wieder:

> Der Tempel Jupiters flammt schon im Purpurrote
> Des Aufgangs, — Rosenschmelz durchzuckt der Berge Blau
> Der Cedern Grün blinkt durch den Dampf von Morgentau,

und wie Ludwig Naemi im Mondschein die Zelte des Königs erkennen läßt:

Und dort im Tal
Seh' ich des Königs Zelte schimmern,

so weiß auch Werner seitab Liegendes durch den Mund seiner Personen uns zu übermitteln:

Seht ihr's am Fluß Orontes dort im Sonnenstrahl nicht blitzen? —
Das sind des königlichen Feldlagers Lanzenspitzen.

Aber Ludwig sah nicht nur die Situationen, sondern ebenso deutlich das Äußere der Gestalten. Er war ein Meister des dichterischen Portraits und fand zumal bei Lea stets für ihr jeweiliges Inneres eine bildliche Ausdrucksform. Alles, was in ihr schlummert oder unentwickelt ist, aber durch Einwirkungen von außen plötzlich zur Entfaltung gelangt, sucht er gleich einem Maler festzuhalten. Er läßt uns das Antlitz in ekstatischem Zustande erschauen, die Augen von Mutterseligkeit glänzen oder die „Mutter von Modin", in freudiger und bald in grimmiger Erregung auf das Volksgedränge schauen. Und ebenso sind Leas Züge im Schmerz seelisch erschaut „mit bezeichnender Gebärde."

Kein Wunder, wenn das Trauerspiel in den fünfziger Jahren mehrfach zu bildnerischer Wiedergabe reizte. In den Kunsthandlungen Wiens liegen lithographierte Szenen daraus in den Ladenfenstern, so berichtet Ludwig an einen Freund (Heydrich, a. a. O., S. 86).

Die Stellung der „Makkabäer“ innerhalb Ludwigs weiteren Kunststrebens.

Psychologisch interessant und zur Erkenntnis der weiteren Entwicklung des Dichters wichtig erscheinen die Äußerungen Ludwigs selbst über sein Werk. Diese Quelle fließt gerade für die „Makkabäer“ in reicherem Maße, während der Dichter sonst sich wenig über abgeschlossene Werke aussprach. Sie wurden ihm ja entweder nach der Vollendung völlig gleichgültig oder bis zum Ekel zuwider, und so kann es uns nicht seltsam berühren, wenn wir schon 1854 gelegentlich der Aufführung der „Makkabäer“ in Karlsruhe in einem Briefe an Devrient lesen, daß dieses Werk nun eigentlich außer ihm sei und ihn fast gar nicht mehr interessiere. — Aber er kommt doch in den verschiedenen Phasen seines weiteren Lebens immer wieder darauf zu sprechen; er denkt bei neuen Dramenentwürfen oft an die letzte abgeschlossene Tragödie und zieht sie gern zum Vergleich heran, freilich in der Absicht, sie in dem betreffenden neuen Stücke zu überbieten.

Er bemerkt im Plane zum „König Aelfred“ (1855—57): „Lauter Szenen wie in den Makkabäern, kühn auf Steigerung gebaut, aber miteinander genau zusammenhängend“ (zitiert von E. Schmidt im IV. Bde. der Ges. Schr., S. 32); ferner im Plane zur „Kaufmannstochter zu Messina“ (1860): Das Stück kann den „Makkabäern“ in der Behandlung ähnlich gehalten werden, nur feiner charakterisiert die Personen, mehr Ruhepunkte . . . . dort lagen die Fehler hauptsächlich im Plane, er war zu episch, das Interesse nicht genug auf e i n e n Vorgang zwischen den Helden konzentriert. Ich hoffe, ich kehre hier zu dem Guten zurück, das die „Makkabäer“ hatten, ohne deren bedeutende Fehler (a. a. O. IV. Bd., S. 44).

Wenn der Dichter an diesen wie ähnlichen Stellen immer wieder die „Fehler“ in seinem Werke hervorhebt, so war leider die literarische Aufnahme desselben nicht dazu angetan, sein Urteil zu klären. Geibel schrieb zwar an Ludwig einen begeisterten Brief: „Die deutsche Nation mag darauf stolz sein, daß einer ihrer Söhne das Werk zu schaffen vermochte; mir selbst ist es ein

wahres Stahlbad wider allen literarischen Pessimismus gewesen", aber auf die Literatur der damaligen Zeit übte das Stück keine anfeuernde Wirkung aus. Und als Mosenthal später für Rubinstein frei nach Ludwigs Drama einen Operntext herstellte, schien es eine Zeit lang, als ob die musikalische Ausführung des Stoffes auf dem Theater die poetische verdrängen würde. Die Buchausgabe der „Makkabäer", die 1854 bei J. J. Weber in Leipzig als II. Band der „Dramatischen Werke" erschien,[1]) erlebte keine zweite Auflage, und die Rezensionen über das Stück zeigen uns wieder, wie das Raisonnement in der damaligen Zeit jedes liebevolle Eindringen in Werke der Kunst unterdrückte. Und zumal Ludwig hätte tieferes Eindringen von seiten der Kritik verdient, da er ihr leider eine zu hohe Stellung seinen Werken gegenüber einräumte: „Seit 1850, wo mir die Kritik riet, meine Phantasie zu disziplinieren, habe ich alles Mögliche getan, ihre Üppigkeit zu beschneiden und den Verstand mehr zur Herrschaft zu bringen" (zit. bei Heydrich, Shakespeare-Studien, S. LXXIX.). Doch später meinte er: „Ich habe einer Kritik zu große Aufmerksamkeit erwiesen, die selbst auf dem Abwege war, und dadurch meine Phantasie geirrt und ihren Zauber gelähmt" a. a. O., S. LXXX.) — Selbst die Beurteilung in den „Grenzboten" von Freytag, mit ihrem Nörgeln und Wägeln schließlich zu dem Resultate kommend, daß dem Dichter durch das Hereinziehen des Volkskampfes „kein Raum mehr für gründlichere psychologische Darstellung der einzelnen Charaktere blieb", mutet uns heutzutage oberflächlich an, und Hebbels Wort:

> Ihr seht nur das, was daran fehlt,
> Und das, was da ist, wird verhehlt

gilt auch hier.

Aber zuletzt erfuhr der kranke Dichter doch noch einen Nachhall der Wirkung seines einstigen Schaffens, als ihm König Wilhelm im Jahre 1863 „in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Dichtung" die Summe von 1000 Talern in Gold überwies — als Äquivalent gegen den eben an Hebbel verliehenen Schillerpreis. Und aus Wien empfing er seit Jahren „eine kleine Rente", wie er Laube für die Zusendung der Tantième der Makkabäeraufführungen dankend bezeugte.

Er durfte sich jetzt dieser Erfolge doppelt freuen: denn er selbst war seinem Werke in diesen Jahren wieder nahe getreten und hatte es gleichsam neu für sich entdeckt. Eine rein innerliche Meinungsumwandlung dürfen wir beobachten, die Ludwig endlich zu einem selbständigen Beurteiler seiner Tragödie

---

1) Sie war vom Dichter seinem fürstlichen Wohltäter gewidmet: „Seiner Hoheit dem Herzoge Bernhard Erich Freund von Sachsen-Meiningen in tiefster Dankbarkeit und Ehrfurcht."

werden läßt. Als Dichter hatte er sie dereinst geformt, aber nach der Vollendung vernachlässigt — als Ästhetiker, als Dramaturgen geht ihm noch in den letzten Jahren seines Lebens der innere Bau, das Zukunftsverheißende seines Werkes auf.

Man scheint Anstoß genommen zu haben, sowohl an der Vision, die Lea vor Eleazars Geburt gehabt haben will, wie an all' dem Wunderbaren, das dem V. Akte einen so eigenen Reiz verleiht. Sachlich und ruhig untersucht der Aphorist der Shakespeare-Studien — wahrlich ein seltener Anblick — daraufhin sein eigenes Werk. Er greift die Vorwürfe der Gegner heraus, um sie einzeln zu entkräften, ganz so wie er es tat, wenn man den „Othello" oder andere Stücke seines Lieblings kritisch beanstandete. Schon im Trauerspiele selbst hatte er die Frage offen gelassen, ob Lea wirklich eine Vision gehabt habe.[1]) Jetzt bekennt er offen: Lea hat kein Gesicht vom Herrn; ihr innerster heißester Wunsch objektiviert sich der phantasievollen Morgenländerin in einer durch Überwachtsein, Fasten, einsames Ringen im Gebet herbeigeführten Ermattung des äußern Sinnes, etwas, was unter gleichen Umständen noch heute geschehen kann. (Stern a. a. O. S. 377.) Hier sowohl wie in den weiteren Ausführungen kommt Ludwig zu Urteilen, die sich mit denen in unserer Abhandlung, der Analyse und dem Kapitel über romantische Kunstmittel, decken. Ich kann mich daher auf das beschränken, was uns rein seelisch gefangen nimmt, auf die innige Verwandtschaft, die Ludwig auch als Dichter mit Shakespeare in sich fühlte und aus seinen Werken mit Stolz und Bescheidenheit zugleich heraus erkannte. Der Kranke schaut auf seine Schaffenszeit zurück, der müde Theoretiker auf seine schon viele Jahre währenden Studien über das Drama. Daß hier wie dort Shakespeare sein Leitstern war, bekennt er am Ende seines Lebens noch einmal freudig und erklärt „das Wunderbare", den „Märchenduft" in seinem historischen Trauerspiele für dieselbe Kunst, durch die Shakespeare der tragischen Gewalt der Behandlung ein Gleichgewicht entgegensetzte. Nur insofern die Romantiker in manchem auf den Elisabethanischen Dramatiker zurückgegriffen hatten, war er auch ihnen gefolgt.[2]) „Die düster dämmernde Sphäre, die abergläubische Deutung ungewöhnlicher Naturvorgänge" in Tiecks und Werners Werken weist genugsam auf Shakespeare zurück, auf die 1. Szene im „Hamlet", wo Horatio von den unheimlichen Zeichen erzählt, die Cäsars Tod verkündeten, auf „Julius Cäsar"

---

1) Vergl. Verse 182/83, 479/80, 1420/23, 1538; in der zweiten Fassung des Trauerspiels läßt er Lea zu Eleazar noch deutlicher sprechen:

Dein Vater darf nicht merken, daß du weißt, was ihm
Ein Traum nur scheint, von Hochmut eingegeben.

2) Ranftl hat uns die Brücke, die hier von Shakespeare auf Maler Müller und dann zu den Romantikern führt, in seiner lesenswerten Schrift: Ludwig Tiecks „Genoveva" als romantische Dichtung betrachtet, 1899 sehen lassen.

selbst, auf „Macbeth“ und auf Richard III., wo der Mond blutig auf die Erde scheint. Aber Ludwig vergröberte nicht wie Tieck und Werner, die ein Meer von Blut um den Mond oder um den Himmel schwimmen lassen: er verfeinerte. Er vermied jedweden gespenstischen Spuk und erstrebte statt dessen symbolische Ahnung. Nicht ein Gruseln, wie es im günstigsten Falle bei Werner eintreten kann, sondern eine feierliche Stimmung überkommt uns im V. Akte der „Makkabäer“, bei dem Toben der elementaren Gewalten während des Seelenkampfes einer heroischen Frau.

Die Zeit, da Ludwig noch einmal so ausführlich an sein letztes vollendetes Trauerspiel zurückdachte, wird entweder das Jahr 1862 oder 1863 sein. Damals verteidigte der Poet Lewinsky gegenüber die Visionen und Geistererscheinungen bei Shakespeare (Ges. Schr. VI. Bd., S. 293) und griff anderseits die falsche Romantik in der „Jungfrau von Orleans“ an[1]) (Ges. Schr. VI. Bd., S. 314).

Tragisch genug, daß Ludwig seinem Werke erst gerecht zu werden wußte, als er die Fähigkeit ein neues zu schaffen verloren hatte, und ein geheimes Walten scheint mir hier im Spiele zu sein. Es knüpft sich an die Kunst der Seelenbeobachtung, die „Zwischen Himmel und Erde“ zum Weltruhme verholfen hatte. Der Roman gewinnt in diesem Zusammenhange ohne Zweifel die Bedeutung einer letzten Kunststufe Ludwigs als produktiven Dichters. In der ehernen Konsequenz der Handlung, die ohne zufällige Begebenheiten abläuft, kündigt sich eine neue Richtung an, die Ludwig fortan im Drama in heroischem, leider erfolglosem Ringen einschlagen sollte. Der Glanz seiner Situationsdramen, als die man die „Pfarrrose“, den „Erbförster“ und die „Makkabäer“ bezeichnen darf, hätte diesen Werken rein charakterisierender Kunst gefehlt, wenn sie vollendet worden wären. Sein eigentümliches Talent, Situationen, also wesentlich Einzelbilder, deutlich zu erschauen, verlangte nun einmal nach freierer Bewegung im Drama, und dies verkannte er, wenn er sich seit seinem tragischen Romane ausschließlich der Charakteranlage eines jeweiligen Helden zuwandte — bis in die kleinsten Züge! Obwohl er die „Heiterethei“ hinter seinem Rücken gemacht zu haben glaubte, und auch seinem Romane nicht die hohe Bedeutung beimaß wie die Zeitgenossen, waren beide Werke, ihm selbst zunächst unbewußt, nicht ohne Folgen für ihn geblieben. Der „Blick für tausend Kleinigkeiten“ im psychologischen Sinne, der den Erzähler auszeichnete und in den Shakespeare-Studien theoretisch auf das Drama gerichtet erscheint, blieb in ihm haften und vertrug sich nicht mit dem Streben nach einem Drama hohen Stils.

1) Vergl. hiermit die Worte in der entdeckten Selbstkritik Ludwigs: das Gewitter ist hinlänglich vorbereitet, kein Donner aus heiterm Himmel, ohne Blitz, wie in der „Jungfrau“.

Wohl erkannte er die Gefahr, die seinem Dichtertum aus „zu detaillierter Charakteristik" drohte: „Ich habe den Blick zu sehr auf das Kleine geübt und stehe vor einem Charakter wie eine Ameise vor einem Hause", und dann wieder: „Nichts also mehr kleinpsychologisch gedacht, noch weniger so gegliedert; einfache, große Umrisse, Stil!" Wohl gestand er sich, daß im Drama nur der Stil der „Makkabäer", durchaus nicht sein Erzählungsstil walten müßte und faßte Hoffnung auf „dramatische Genesung": „Bei meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. Es ist mir nun klar, daß ich auf diesem Wege der „Makkabäer", von dem ich in „Zwischen Himmel und Erde" abgekommen bin, fortgehen muß d. h. was die ideale Intention betrifft; denn von den Fehlern des dramatischen Ganges muß ich mich freimachen." Ja, er bemühte sich fortan geradezu krampfhaft, seinen Roman zu vergessen: „Wenn ich nur wieder so weit wäre, als ich war, ehe ich zum Erzählen griff" notiert er in den „Studien" und der „Naturalismus" — wir würden statt dessen heute Impressionismus sagen — „der zum historischen Drama nicht ausreicht", dünkt ihm wenige Jahre vor seinem Tode der Grund seiner mißlungenen dramatischen Laufbahn. „Zwischen Himmel und Erde" ist ihm nicht nur gänzlich gleichgültig, sondern fast zuwider. Denn, er sagt es wohl niemandem, aber tief innen empfindet er es, je länger je stärker: er ist durch den Abweg auf das Gebiet des Seelenromans um seine weiteren Tragödien betrogen worden. Aber kann er nicht schließlich doch das Dramatische zurück gewinnen? Er glaubt es in einzelnen Phasen seines ferneren Lebens: „Ich muß wieder den Shakespeare lesen", ruft er aus, wenn die analytische Methode sich beklemmend regt — und doch, wie liest er ihn! — in analytischer Methode. Die großen Linien, in denen bei aller psychologischen Treue die „Makkabäer" gehalten waren, kehrten auf diesen Umwegen nicht wieder in seinen schöpferischen Blickpunkt zurück.

Er hatte in seiner Schieferdeckererzählung zwei Menschen sich ihr Schicksal hämmern lassen, in fortdauernden allmählich zur Gewohnheit werdenden Handlungen — den einen in niederem Trachten und finsterem Brüten, den anderen in stetem Abwägen, Nachsinnen und übergewissenhaftem Ansichhalten. Aber sein Schicksal hatte, als er diesen tragischen Roman schuf, selbst in ihm geschaffen. Er hatte auch für sich „einen schlimmen Zauber zurechtgehämmert, ein kommend Unheil." Zwischen Himmel und Erde blieb — sicherlich nicht zufällig — das letzte vollendete Werk Otto Ludwigs.

Er hämmerte weiter — täglich, stündlich, aber vergeblich.

Zweites Buch.

Die Vorstufen zum Werke.

Charakteristik der „Makkabäerin“.

Seit dem Shakespearestudium wurde es immer mehr Ludwigs Bestreben, „mit Bewußtsein“ zu schaffen, aber das gelang ihm nicht. Das Gegenteil trat ein: machtlos mußte er sich seinen Träumen und Visionen überlassen. Vordeutungen auf einen solchen Ausgang seiner Dichterlaufbahn zeigt Ludwigs Innenleben von früh an, besonders stark schon in dem Leidensjahre 1851, bei der zweiten Konzeption seiner biblischen Tragödie. Ohne daß er es hindern kann, sieht er während seiner Krankheit am Rande seines Bettes die Gestalten seiner Phantasie leibhaftig stehen, und zwar in immer neuer Beleuchtung. Kein Zweifel: die in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens angelegten Planhefte im Stile der „Agnes Bernauerin“, der „Genoveva“ und des „Waldstein“ sind Zeugnisse, daß die unterbundene Dichterkraft die immer weniger festzuhaltende Phantasie durch subtilstes Denken zu ersetzen suchte.

In den 40er und beginnenden 50er Jahren des XIX. Jahrhunderts trat jedoch die Veranlagung zum Grübeln und grenzenlos schweifenden Phantasieren im allgemeinen wenig an den Tag. Um diese Zeit ist die Vorstellungskraft noch stark genug, nicht allein das Ganze, in sich Abgerundete der darzustellenden Begebenheit zu schauen, sondern zugleich die einzelnen Teile, in welche die Ausführungen sich einzugliedern haben, und der Dichter bedarf noch nicht des Umweges durch die Reflexion. Die Briefe an Devrient über den „Engel von Augsburg“, „das wilde Ding, das eben heraus mußte“, scheinen mir für ein Produzieren ohne Planhefte zu zeugen.[1]) Und Erich Schmidt stellt im Vorbericht zu den Agnes Bernauer-Fragmenten (Ges. Schr. IV. Bd., S. 9) auch wirklich fest, daß die zahlreichen Planhefte zu dem Trauerspiele erst 1854 einsetzen. Aus einer Stelle in einem Briefe des Dichters an Devrient vom 9. Oktober 1850 geht hervor, daß dieser zuerst ihm eine plan-

1) „Ein neuer Stoff bemächtigt sich meiner wie eine Krankheit; könnt' ich einen nicht aufs Papier bringen, ich glaube, es kostete mir das Leben“, schreibt er dem Gönner im Jahre 1846.

mäßige Festlegung seiner Phantasien über einen jeweiligen Stoff empfohlen hatte und der Dichter dem Mahnworte Folge zu leisten versuchte.[1]) Aber seiner innern Natur lag dieses Verfahren noch nicht; einen Monat später überreicht er Devrient „eine Skizze zum Bild", und diese Skizze ist schon wieder, wie der „Engel von Augsburg", ein sprachlich und inhaltlich in sich geschlossenes Stück — keine Vorbereitung zu einem Stück, so wie Devrient es ihm geraten hatte. Es war ein vieraktiges Trauerspiel mit dem Titel „Die Makkabäerin". Und als Otto Ludwig ein Jahr später zu einer weit umfangreicher angelegten zweiten Fassung sich gedrungen fühlt, zur „Mutter der Makkabäer", bringt er es, wie vier Jahre zuvor bei der „Pfarrrose", nur zu einer kurz gehaltenen, völlig abgerundeten Skizze, an die sich sofort das Konzept anschloß. Zur dritten Bearbeitung schließlich, den „Makkabäern", waren Planhefte um so weniger notwendig, als der Künstler hier wesentlich aus der zweiten Fassung schöpfte, sie verkürzte oder auch stellenweise ergänzte. — Es wird Aufgabe der folgenden Untersuchung sein, den inneren Fortschritt oder auch nur die innere Verschiedenheit der einzelnen Fassungen im Vergleich zum Hauptwerke festzustellen.

Man hat in der „Makkabäerin" eine Skizze zum Bild vor sich, wie Ludwig es selbst ausdrückt, und schon diese Bezeichnung läßt darauf schließen, daß der Dichter auch ohne Devrients und Auerbachs Widerspruch gegen das ihnen zugesandte Werk zu seiner „Makkabäer"-Fassung — zweifellos der grandioseren — weitergeschritten wäre. Der Möglichkeiten zu einer Ausgestaltung gab es für einen Ludwig nur zu viele, aber die Form ist begrenzt — eingeschlossen in das Reich der Notwendigkeit: so nur und nicht anders kann es die Menschen schön und erhaben anmuten. Das sollte der Poet bei den Vorarbeiten zu seinem dramatischen Lebenswerke erfahren. — Eine Etappe auf einem weiten Wege von der ersten Phantasieeingabe bis zur letzten, künstlerisch abgeklärten Gestaltung stellt das Manuskript „Die Makkabäerin" dar und verdient daher, eingehend beachtet zu werden.

Der Dichter ringt nach Ausdrucksformen für seine innersten Empfindungen — doch es glückt ihm nicht. Er schafft zwei einander innerlich fremde Menschen und dabei doch Gattinnen eines Mannes: Lea, die Makkabäerin, eine Frau voll Argwohn und Stolz, und ihr vollkommenes Gegenbild, die bescheidene Thirza. Aber glaubhaft werden diese Gestalten nicht recht. Etwas Zwiespältiges haftet ihnen beiden an. Man denkt unwillkürlich an Hebbels „Herodes und Mariamne", wo auch zwei Frauen, beide nach ihrer Art liebend, einem Manne gegenüberstehen, in diesem Falle die eine als Gattin, die andere als Schwester. Aber obgleich bei Hebbel der Gegensatz zwischen Mariamne und

1) Ges. Schr. VI. Bd., S. 364.

Salome im Verlaufe des Dramas bei weitem nicht so scharf durchgeführt wird wie bei Ludwig der zwischen Lea und Thirza: um wieviel glaubwürdiger wirkt er! Ohne im geringsten uns zu bedenken, lassen wir unser Empfinden in Mariamnens Bahnen ziehen, während Salomes Schwesterliebe zu Herodes uns keine wahre Liebe — eben im Sinne von Mariamnens Liebe — dünkt. Hier herrscht kein Zweifel, beim Dichter nicht und nicht beim Leser. Taghell ist der Charakter der Heldin wie ihrer Gegenspielerin zu schauen.

Anders bei Ludwig! Seine „Makkabäerin" scheint doch nicht völlig unter dichterischem Zwange entstanden zu sein, und die Vermutung, die wir schon einmal ausgesprochen haben, daß er unter dem frischen Eindrucke des eben erschienenen Dramas „Herodes und Mariamne" an die Arbeit gegangen sei, ist hier noch näher liegend als bei der letzten Fassung, die den Dichter einen nach und nach erkämpften Stoff selbständig gestalten ließ. „Die Makkabäerin" ist gleich Hebbels Drama eine Art Ehetragödie, freilich mit gröberen Mitteln.[1]) Der Gedanke, zwei Frauen von ausgeprägtem äußeren und inneren Gegensatze im Bühnenbilde festzuhalten, war an und für sich recht glücklich. Die literarische Portraitmalerei, deren es dazu bedurfte, war Ludwig auch nicht fremd. Man denke nur an das novellistische Meisterstück seiner jüngeren Jahre, an die „Maria", die ihn nach Sterns Zeugnis um 1850 wieder einmal zur Lektüre reizte. Und wie er hier den jungen Eisener Ritter gegenüber Julie und Marie schildern läßt, so erfahren wir in der „Makkabäerin", was für einen Eindruck Lea und Thirza auf Nahor machen:

> Die eine sieht gewaltig, bräunlich schön,
> So wie der Herbst und, glaub' ich ihren Augen,
> Ein Herbst voll Glut und fruchtbarer Gewitter.
> — — — — — — — — — — — — —
> Doch dort, mehr Knospe noch als Rose, naht
> Ein zarter Frühlingshauch als Weib gestaltet.

Aber während Ludwig in seiner Jugendnovelle die kindliche Unbefangenheit und jungfräuliche Reinheit im Wesen der Heldin zu voller Anschaulichkeit bringt, gelingt ihm dies bei der ähnlich gearteten Thirza nicht in gleicher Weise. Die pathetischen Accente des Dramas tönen auch in die Reden dieser jüngeren Gattin Judas' hinein. Thirza gehört wie Naemi zu den Personen Ludwigscher Dramen und Novellen, die wir schon im ersten Buche

---

1) Als Ähnlichkeiten zwischen beiden Dramen vergleiche in „Herodes und Mariamne" Verse 1311—1318 (Mariamnens Rache in der Phantasie an Salome); Verse 320—340 (ihre Angst vor einer Ermordung durch Salome wegen deren Eifersucht auf Herodes' Liebe zu Mariamne) — auch bei Salome findet sich das Motiv: Verse 1108—1114; 1363—1378. — All dies kehrt in der „Makkabäerin" in anderer Fassung wieder.

charakterisiert haben. Sie ist die Heldin seines Herzens. Und dennoch gelingt ihm die Zeichnung der „Stolzen" besser als die „Demut" der anderen; wir fühlen weit mehr mit der von Judas weniger geliebten Frau, mit Lea, die rückhaltlos offen ihr Inneres sehen läßt und ihrem Wesen gemäß für ihren Haß und Zorn volleren Ausdruck findet als für ihre Liebe, — denn auch diese fehlt durchaus nicht in ihr. Thirza dagegen, zu der selbst Judas in einer Stunde der Prüfung das Vertrauen verliert[1]), ist zweideutig gehalten — sicherlich gegen die Absicht des Dichters. Durch das ganze Stück hindurch ist sie eine Verkünderin ihrer Demut, sei es in schamhaftem Schweigen, sei es in süßem Plaudern. Selbst auf die kleinsten Lebewesen erstreckt sich, wie sie es ausspricht, ihre Liebe:

> Wenn ich mich lagern will im weichen Gras,
> Weich' ich dem kleinsten Tierchen aus, daß ich
> Es nicht zerdrücke. (III. Aufz., ungedr.)

Und neben einer tragischen Gestalt, als die nun einmal Lea gedacht, wenn auch nicht ausgeführt ist, spielt Thirza in der untragischen, ja sogar undramatischen Anlage ihres Wesens eine mißglückte Figur. Keine der beiden Frauengestalten kommt in der „Makkabäerin" zu wirklicher Geltung, obgleich das Stück an der wahren Tragödie knapp vorüberstreift. Durch die dünnen Wände der Szenenführung hindurch können wir diese sogar etwas schauen, aber die Heldin der Tragödie fehlt eben. Sie konnte nur dann entstehen, wenn der Dichter Leas Wesen zum Bilde abrundete und Thirzas Charakter skizzenhaft anlegte. Neben der einheitlichen tragischen Wirkung blieb dann als eigenartiger Reiz für unser Gefühlsleben der holde Sieg einer Schwachen über eine Starke, wie es der Dichter im IV. Akte der „Makkabäer" wirklich erreichte. In der „Makkabäerin" sollen wir nur Leas Stolz, ihre Verblendung sehen; die Fundamentierung für diese Eigenschaften dagegen fehlt. Ein Motiv, das Motiv der Eifersucht, lastet betrügend und verwirrend auf dem Wesen der Hauptperson, während in den „Makkabäern" Leas Charakter unter der unbezwinglichen Herrschaft der Phantasie schlechthin steht. — Und reicher, weit reicher ist die Heldin der „Makkabäer" als Individuum wie als Vertreterin ihrer Nationalität geschaut. In wie hinreißenden und dann wieder rührenden Situationen wird sie, die ehemals nur als verblendet eifersüchtig Gedachte und wesentlich auch Geschilderte uns hier nahe gebracht, und Judah liebt wohl die treue Gattin, seiner Mutter Lea zum Trotz, ist aber sonst der „Herrin" tief ergeben.

---

1) Er schenkt der Mitteilung von Leas Diener, Thirza habe seine Kinder verraten, Glauben und spricht:

> Du hast den Engeln ihren Blick gestohlen
> Und birgst dahinter schändlichen Verrat.

In der „Makkabäerin" wird Thirza, die süß zu kosen vermag, von Judas weit mehr geliebt als Lea, die selbst dann in herben Worten zu dem Gatten spricht, wenn sie ihn innerlich bewundert. Ein Beispiel hierfür. Als Judas im I. Akte den heidnischen Altar umstürzt, sofort darnach aber in Zweifel verfällt, ob er recht getan, herrscht ihn Lea an:

Reut es dich?
Reut dich dein Tun, um das ich dich beneide,
Daß du ein Mann bist? . . . . . .

Und als Judas' Mut dadurch wieder beseelt wird und er zum Kampfe auszieht, ruft sie jubelnd:

Wer den Herrn sucht, der steh'
Zu Judas, seinem Helden!
Noch ist der Herr mit Judas, denn
Noch ist Judas mit dem Herrn,

und treu bleibt sie auch im ferneren Verlaufe des Stückes auf ihres Heldengatten Seite. Thirza dagegen schweigt in allen wichtigen Augenblicken, auch im III. Akte, als die ältere Gattin in Judas' Abwesenheit sein Tun in flammenden Worten vor dem versammelten Volke verteidigt. Erst am Schlusse wird sie plötzlich eine Heldin. Ohne Zweifel: die Charakteristik der Heldinnen läßt der Deutung weiten Raum. Zwiespältig erscheint der „Stolzen" Reden und Tun, unklar das der „Demütigen". Es artet dem Dramatiker eben der Stoff unter den Händen anders, als er ihn zu formen gedachte. Und das reine Gegenteil von dem, was er will, entsteht im I. Akte der „Makkabäerin". Leas Hochmut wird hier von dem zu Gaste bei Judas weilenden Nahor mit scharfer Rede erwähnt, und Thirza scheint geradezu diesen Augenblick zu ergreifen, um einen Traum zu erzählen, in dem der Hochmut — kann doch nur auf Lea gehen — gestürzt und die Demut — kann nur Thirza selbst sein — gekrönt wird. Lea schweigt still zu Nahors wie Thirzas Reden. Sie weiß der triumphierenden Gegnerin — denn als solche kann man Thirza hier auffassen — keinen Widerstand zu bieten; sie wagt den ohnehin gegen sie übel gelaunten Judas nicht noch mehr zu reizen. Erst in Abwesenheit des Gatten bekennt sie ihren Kindern voll Gram:

Schon droht
Sein Zürnen, wenn ich mich verteid'ge nur,
Ich wär' der Kläger, ging' es nach dem Recht,
Und bin verurteilt auf der falschen Klage.
. . . . Ja, das letzte Recht,
Das dem Gestraften bleibt, die schwere Seele
In einem Schmerzensschrei sich zu entladen,
Mir ist's versagt. Und meine Feinde werfen
Mir vor, ich täte, was ich l e i d e n muß.
. . . . Als wär' ich

Hochmütig, eifersüchtig! . . . .
. . . . Doch ich schwieg still
Und schrei' in meinem Herzen schweigend auf
Zum Himmel um Gerechtigkeit.
(I. Akt, 3. Auftritt, ungedruckt.)

Und als im folgenden Auftritt ihr Diener Nathan ihr einzureden sucht, sie sei über Thirza vollkommen im Irrtum, öffnet sie ihr Herz von neuem:

Und hätt' ich ihr bis jetzt getraut, heut' hab' ich
Tief in ihr Inn'res einen Blick getan.
Ein Traum, den sie sich listig hat ersonnen,
Damit der Herr, der Träume schickt, was sie
Beginnen will, vorher soll heiligen.
Was sie sich wünscht, das hatte sie zum Bilde
Verkörpert. Ich war drin ein stolzer Baum
Mit sieben Früchten; das war leicht zu deuten,
Obwohl sie selbst die Deutung unterließ,
Auf meine sieben Kinder . . . .
. . . . Sieh', in solchen
Scheinbar geringen Dingen, bis wohin
Die Seele nicht verfolgt sich glaubt und drum
Den Schleier der Verstellung schlaffer anzieht:
In solchen Dingen liest der Herzenskenner.
(I. Aufzug, 4. Auftritt, ungedruckt.)

Lea soll nach des Dichters Zeichnung nur an erträumten Übeln leiden. Aber die Linien sind, wie schon angedeutet wurde, nicht sicher gezogen. Nach Judas' Verfahren Lea gegenüber und bei dem ausgeprägten Gegensatze der Naturen müßte wohl auch eine eifersuchtslose Natur um die Liebe des Gatten zittern und die andere Gattin, die niemals direkt ihr Stand hält, für eine „Gleißende", „Falsche" halten. Ein ergiebiger Konflikt für das Drama konnte nur dann entstehen, wenn die Feindschaft, die Lea gegen sich ahnt, tiefer begründet wurde. So aber steht die Heldin ohne Gegenspielerin da und kann, ja soll eine reine Teilnahme nicht erwecken; denn der Dichter zeigt die Züge ihres Antlitzes mehr in Momenten der Verzerrung als in den guten Stunden ihres Lebens. Wie rührend wirkt es an und für sich, wenn Lea sich vor Thirza fürchtet, sie, die Starke, vor der Schwachen — um der Kinder willen; denn es droht ihnen, wie sie glaubt, Verrat von den Simeiten — und zu ihnen gehört Thirza.

Nein, solang' ich lebe,
Soll keine Schlange, sei sie noch so glatt,
An eures Lebens süßes Heiligtum
Sich schleichen. Kommt! Umarmt mich, daß ich's fühle,
Ihr lebt noch. Kühlt mir mit dem süßen Hauch
Der jugendlichen Busen meine Stirne.

So sammelt, wenn der blut'ge Geier krächzt,
Das Huhn die Kleinen unter seinen Flügeln,
Das glückliche! Es kann sie alle decken
Mit seinen Schwingen; meine Arme lassen
Mehr frei, als sie bedecken.
Mein Jonathan, mein Simon, Eleasar,
Mein Joarim, mein Joakim und mein
Johannes, meine Kinder, mein, mein alles! (Ungedruckt.)

Und doch können diese Reden, wenn man sich die Thirza-Gestalt vergegenwärtigt, nur pathologisches Interesse erregen, ja direkt komisch würde der ungeheuerliche Argwohn gegen die vermeintliche Feindin bei einer Vorstellung in den folgenden Worten wirken:

. . . . Kinder! Kinder!
Laßt euch von ihr nicht locken, wenn sie schön tut,
Euch eine Frucht zeigt oder eine Blume.
Eßt nichts, was euch aus ihren Händen kommt.
Geht nicht mit ihr, wenn sie euch sagt, sie woll'
Euch in den Schatten führen, folgt ihr nicht.
Geht nicht mit ihr! Folgt nicht, wenn ihr mich liebt.

Und zu ihrem Diener Nathan wendet sie sich mit den Worten:

Sie stand bei ihm; ihr Auge schwamm in seinem
Und trank ihm jedes Wort von seiner Lippe —
Du kennst die Buhlerkünste, die sie braucht —
Ein Lamm, so schmiegt sie sich an ihn,
Bis er die Höhle[1]) nannte. Weh' mir! Da
Verwandelt sich das Lamm in einen Tiger.
Ein Blick nur war's, den niemand sah als ich,
Ihr alle saht das Lamm nur. Mir durchschnitt
Der Tigerblick das Herz in meiner Brust. (Ungedruckt.)

Nun eilt der Dichter in der grotesken Schilderung dieses Frauencharakters auf den Höhepunkt, indem er die dunkeln Instinkte in Leas Wesen zügellos ausbrechen läßt: sie stachelt im folgenden Nathan zum Morde der Verhaßten, „die nach der Kinder Leben trachtet", auf — ein Motiv, das in veränderter Form in der „Mutter der Makkabäer" wiederkehrt und noch in den „Makkabäern" anklingt, wenn Lea ruhig zuläßt, daß Naemi gesteinigt werden soll. Mit aller Kunst der Rede sucht sie den Diener zu überzeugen:

Du bist ein Mann. Was weißt du
Vom Weiberherzen?! Wär' sie auch ein Engel,
Sie ist ein Weib und hassen muß sie mich.
Wer sagt's der Schlange, wenn der Reiher naht,

1) Wie in Werners Drama sind auch hier die Makkabäerkinder in einer Höhle verborgen.

Daß der ihr Todfeind ist, und dennoch weiß sie's.
Das Huhn, das keinen Geier noch geseh'n,
Kennt seinen Schrei. Der Herr gab jedem Wesen
Ins Herz, zu ahnen, wer sein Todfeind ist.
(I. Aufzug, 4. Auftritt, ungedruckt.)

Als Nathan von neuem ihr Irrtum vorwirft, fährt sie immer aufgeregter fort:

Ich irre? Nein! Die Mutterliebe macht
Die Augen meines Argwohns adlerklar.
Siehst du dies Lächeln? Den Triumph? Ist's etwa
Der Pfirs'chen Schmelz vor ihr — wenn sie dir doch
Ein Kind ist — was dies Kind erfreut? O nein!
Sie lebt mehr innerlich, wie alle Menschen,
Die über tief geheimen Plänen brüten. (Ungedruckt.)

Aber mit dieser vermeintlichen Adlerklarheit ihres Auges steht in Widerspruch, wenn sie dem Diener ihre Qualen schildert, die ihr den Schlaf rauben:

Fieb'risch überstürzen sich
Mir die Gedanken, gleiten schnell wie Schatten,
Eh' ich sie fassen kann, und da von jedem
Ich jeden halten will, behalt ich keinen. (Ungedruckt.)

Angesichts dieser großartigen Bilder, in denen Lea die Untrüglichkeit ihrer Ahnung von Thirzas Feindschaft auszusprechen sich bemüht, scheint sich nun doch noch ein Problem für eine Tragödie aufzutun. Auch aus dem Innern dieser Frau scheint es zu ertönen: „Verwirre mir mein Gefühl nicht!" Und es ist ja eben eigentlich nicht die Eifersucht, die Lea zur tragischen Heldin schon hier erhebt, sondern etwas viel Tieferes: die verhängnisvolle Täuschung des Menschen über sein Inneres und das Innere des vermeintlichen Gegners, ein Problem, das Hebbel in „Herodes und Mariamne" an ganz anderen Gestalten bildete. Wollte dies auch Ludwig ausführen? Der Ausgang des Dramas gibt deutlicher Antwort als die mißglückte Szenenreihe der vorhergehenden Akte.

Wen das Sicherste, das eigne Gefühl, betrogen hat, der verliert die Freude an sich, an den Mitmenschen, am Leben überhaupt:

Laßt mich. Ich bin kein Gast
Für eure Feste. Laßt mich einsam zieh'n.
So wie mein Leid nicht seinesgleichen hat.
— — — — — — — — — — — — — —
Geht eures Weges. Mich laßt meinen zieh'n!

Und diese Lea, die gramvoll von dannen zieht, während Thirza und Judas auf Schilden von jubelnden Menschen getragen werden, ist schon in dieser Fassung die Siegerin — sie allein. Sie blieb dem von den Simeiten gehaßten Gatten in seiner Abwesenheit treu, mußte deshalb den Aufruhr des

Volkes gegen sich erleben[1]), mußte das Furchtbarste, längst von ihr untrüglich Geahnte erleiden: die Wegschleppung ihrer Kinder, und sie ging aus dieser Prüfung geläutert hervor. Dem Könige gegenüber hat sie sich nach all' dem Leid, das ihr widerfahren, ohnegleichen bewährt. In der Stunde der Not gedenkt sie ihres großen Gemahls, der den Opferaltar zerstörte:

> Der Judas warf des Königs Götzen um,
> Und ich, hier steh' ich, ungebeugt und rufe:
> „Der Herr ist Gott, und nur der Herr allein."
> (IV. Aufzug, 8. Auftritt, ungedruckt.)

Zur Rettung Israels opfert sie ihre Kinder.

Die Szene im Zelte des Antiochus zeigt uns schon die Lea, die der Dichter in der „Mutter der Makkabäer" und in den „Makkabäern" in den Mittelpunkt unseres seelischen Interesses stellte. Die Hoheit und Tiefe in den Reden der Heldin vor und nach ihrem religiösen Siege über die Heiden zeigen uns endlich neue Charaktereigenschaften nach dem ermüdenden Hin- und Herwenden des einen Motives der Eifersucht, aber es bleibt auch jetzt bloß ein Lichtschein im Dunkel. Der schrille Ton der Eifersucht und des Hasses klingt aus den Reden dieser Gestalt noch einmal am Ende des Stückes. Störend genug folgt dem natürlichen Höhepunkte des Dramas: Lea vor Antiochus, noch eine furchtbare Auseinandersetzung der Makkabäerin mit der vermeintlichen Gegnerin Thirza, und zur fortdauernden Verblendung Leas fügt der Dichter nun gar noch ihre Erniedrigung vor dem gesamten Volke. Wir werden sehen, wie weise Ludwig in der „Mutter der Makkabäer" das Szenengefüge hier auseinandertrennte und erneuerte.

Judas — denn auch er ist hier der Hauptspieler neben Lea, der den abtrünnigen Priester beim heidnischen Opfer niederstößt und das Götzenbild zerschlägt (I. Akt, ungedruckt) — ist gleichfalls noch nicht in voller dichterischer Glut geformt. Die ganze Reinschrift der Altarszene mußte sich später noch einmal in Konzepte verwandeln, ehe sie die kunstvolle Gliederung und die elementare Wucht in den „Makkabäern" erhielt; und die Motivierung von Judas' Charakter, die erst die träumerischen, ja geradezu phlegmatischen Elemente in seiner Natur hervorkehrt, findet sich hier keineswegs. Die Gestalt wuchs erst in den späteren Fassungen über die Rolle des Gatten zweier Frauen, deren eine er mehr duldet, um die andere desto zärtlicher zu lieben, weit hinaus. Sie wurde ein Typus, der in Ludwigs eigenem Wesen seine tiefste Erklärung findet.

Die übrigen Gestalten sind durchweg Nebenpersonen. Boas und Amri

---

1) Die Szene ist schon sehr verwandt mit der „Verwandlung im III. Akte" in den „Makkabäern".

haben freilich schon einen Charakterkopf. Sie sind vom Dichter scharf geschaut, und ihre Redeweise ist im Stile des Erbförsterdramas (Frey und Lindenschmied) abgestuft. Boas erscheint als Heuchler, der hinterlistig gegen Lea wühlt, Amri als unbändig rachedurstiger Draufgänger. Ihre Reden erinnern in ihrer stark charakteristischen Färbung an die frühere naturalistische Manier Ludwigs. Auch an die Beredsamkeit des Antonius in Shakespeares „Julius Cäsar" wird man öfters erinnert, und eine Szene, in der die beiden Simeiten sich gegen Judas und seine ältere Gattin verschwören, trägt gleichfalls Shakespeares Stilart an sich. Boas sucht den Amri zu größerer Klugheit zu erziehen, aber der antwortet:

Klugheit! sättigt Klugheit? wärmt Klugheit uns, macht Klugheit gesund? Klugheit ist ein Vertröster, ein Betrüger. Gebt dem Fisch, der aufs Trockene gerät, der nach Wasser schnappt in Todesangst, gebt ihm Staub in den Mund. Klugheit ist Staub, gestreut ins Lechzen meiner Seele. (II. Aufzug, 5. Auftritt, ungedruckt.)

Noch mehr als die Charakteristik zeigt die Szenenführung des Stückes, daß es sich um eine „Skizze zum Bild" handelt. Waren schon die Gestalten nicht ihrem innersten Wesen nach durchgebildet, so kann man beim Aufbau nur von einem Aneinanderreihen von Szenen, nicht aber von einer inneren Verbindung sprechen. Wenn Freytag in seiner Kritik der „Makkabäer" findet, daß der Volkskampf „willkürlich und wunderlich um die Hauptpersonen herumwogt", so wird schwerlich ein Kenner diese Meinung teilen. In dieser ersten Fassung dagegen erhielt das Hereinspielen der Kämpfe etwas Äußerliches und Opernhaftes, wie Stern in seiner Ludwig-Biographie mit Recht betonte.

Und eine einheitliche Stilform hat der Dichter für sein Drama ebensowenig gefunden. Grell theatralische Situationen wechseln mit lyrisch wirkenden Stimmungsbildern. Als ein Rest des idyllischen Beginnes der „Makkabäerin", wo die Menschen auf Bänken vor Judas' malerisch in Terebinthengesträuch liegendem Hause sitzen und sich unterhalten, ist in den „Makkabäern" der Eingang anzusehen. Anklänge an den Beginn von Lessings „Nathan der Weise" könnte man zugleich in diesen ersten Auftritten finden, und das Patriarchalische ist in dem Stile der Bibelszene Jakob und Rahel im Alten Testament gehalten, wo Hirten mit Schafherden beim Brunnen lagern und Jakob auf die Frage nach Laban, dem Bruder seiner Mutter, zu hören bekommt: „Siehe, da kommt seine Tochter Rahel mit den Schafen."[1]) Auch mag dem Dichter der Kontrast der beiden Frauen Jakobs, Lea und

1) Vgl. „Makkabäerin", I. Aufzug, 1. Auftritt:

. . . . Hebe deine Augen
Denn auf. Hier ist sein Haus. Und diese Herden
Sind sein; der Mann, mit dem du redest, ist von
Seinen Knechten einer . . . .

Rahel, gewisse Anregung gegeben haben, und in Rahel, der lieblichen Hirtin, kann man wohl ein Vorbild für Thirza erblicken.

Ludwig liebte, wie es scheint, durchweg einen idyllischen Beginn seiner Werke. Er bemerkt im Planhefte zur „Pfarrose", sie solle als das geschlossenste, lieblichste Idyll beginnen, er ließ das Erbförsterdrama nur allzu behaglich einsetzen, und er plante in der Skizze zur zweiten Fassung seiner Makkabäertragödie, der wir uns im folgenden zuwenden wollen, einen episodischen Eingang. Er sei gleich hier erwähnt: Milka, die Witwe eines verstorbenen Sohnes der Lea, kommt aus der Ferne und fragt nach dem Hause ihrer Schwiegermutter, um sich nach jüdischem Ritus von ihr einem anderen der Hasmonäer antrauen zu lassen. Sie befragt sich, ähnlich dem Jakob des Alten Testaments, über Leas Ansehen und Vermögen und erfährt deren Reichtum.

Im übrigen ist die zweite Fassung von der ersten derartig verschieden, daß der Dichter Devrient gegenüber mit Recht sie als „ein völlig neues Werk" bezeichnen konnte. Er hatte zwar noch Monate nach dem Abschluß der „Makkabäerin" daran gedacht, die entworfene Skizze zum Bilde auszugestalten, wie aus den trüben Worten hervorgeht, die er im Dezember 1850 seinem Hauskalender anvertraute: Bin nicht imstande, an „Die Makkabäerin" zu gehen — sie ist mir wie die ganze Welt zuwider. Ja, er gab für das Meyersche Konversationslexikon noch zu Beginn des Jahres 1851 als sein jüngstes Produkt „Die Makkabäerin" an, aber er sandte die Reinschrift des Stückes, ein zweiseitig beschriebenes Quartheft, an niemanden mehr und hat niemals den Versuch unternommen, einen Verleger zu finden.[1]) Es gärte noch zu sehr in seiner Phantasie, als daß er hätte glauben können, er sei schon in den Behandlungsarten seines biblischen Stoffes am Ende.

Als er im August 1851 wiederum in dichterische Stimmung kam, wurde aus der Gattin Lea die Mutter des Judah und Eleazar und die Schwiegermutter der Naemi.

---

1) Bruchstücke aus dieser ersten Fassung veröffentlichte zuerst Heydrich unter dem Titel: Szenen aus der Dichtung „Die Makkabäerin", im I. Band der „Nachlaßschriften Otto Ludwigs", Leipzig 1874; ein wenig mehr ist aus der Handschrift im III. Bd. der Ges. Schr. abgedruckt, ebenso in den zwei Volksausgaben Ludwigs bei Max Hesse, Leipzig 1906.

Charaktere und Szenenbau in der „Mutter der Makkabäer.“ [1])

In den 40er Jahren und dem Beginn der 50er Jahre des XIX. Jahrhunderts setzte sich bekanntlich Hebbel beim Entwurfe des „Moloch“ die höchsten Ziele; er wollte in ihm trotz seiner Ablehnung der „lächerlichen“ Theorie Richard Wagners betreffs des „Gesamtkunstwerkes“, Musik und Drama vermählen.[2]) Auch Ludwig hatte zu gleicher Zeit beim Entwurfe der „Mutter der Makkabäer“, der zweiten Fassung seines biblischen Stoffes, ähnliche Hoffnungen auf eine Verjüngung der dramatischen Kunst. Im Bewußtsein, daß er nunmehr dem Höhepunkte seines Schaffens sich näherte, schrieb er im Spätsommer 1851 seinem alten Freunde Ambrunn: „Seit Mitte August sitze ich im Dörfchen Übigau bei Dresden und hämmere an der „Mutter der Makkabäer.“ Die Aufgabe, die ich mir mit dieser Tragödie gestellt habe, ist eine sehr große, eine weit größere als die im „Erbförster.“ Es gilt ein Muster der idealen Tragödie aufzustellen, das das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen verbindet und diese Verbindung, die nur in dem

---

1) Über die Daten der Entstehungsgeschichte, über das rein Äußerliche des Handschriftenmaterials wie über die Personenverzeichnisse zur Skizze und zum Drama selbst vgl. Anhang XV.

2) Im Jahre 1852 glaubte Hebbel, der den „Moloch“ unter „Musikbegleitung der Chöre“ auf die Bühne bringen wollte, in Franz Lachner den Komponisten für den „Moloch“ gefunden zu haben. „Es könnte sich von da an eine neue Periode der Kunst datieren. Denn wenn ich dem Richard Wagner, der das ganze Drama in Musik auflösen will, auch entschieden entgegentreten muß, so war ich doch längst überzeugt, daß man die Musik in denjenigen Momenten, wo eine Massenbewegung dargestellt werden soll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann, und ich rechnete schon darauf, als ich die ersten Szenen des ‚Moloch‘ in Rom entwarf.“ — Man darf als seltsames Schicksalsspiel bezeichnen, daß der „Moloch“, den sein Dichter als unvollendetes Werk, als eine Art Testament seines umfassenden Wollens zurückließ, die Phantasie Max Schillings’ zu musikalischer Ausgestaltung anregte. Das Musikdrama „Moloch“ übte bisher eine tiefe Wirkung im Königlichen Opernhause zu Dresden und im Hoftheater zu Schwerin aus.

einzigen Shakespeare realisiert ist, noch in eine einheitlichere Form zu gießen; dabei der Oper mit ihren eignen Waffen gegenüberzutreten.

Das letzte Vorhaben mutet uns in seiner kurzen Präzisierung ebenso seltsam an wie bei Hebbel, aber es ist hier im Wesen des Dichters tiefer begründet. Ludwig kam von der Musik her, als er sich dem Drama zuwandte, und er hat auch hier seine ursprüngliche Lieblingskunst niemals verleugnet; er warnt sich sogar noch in späten Jahren vor allzu starker Verwendung musikalischer Stimmungselemente, indem er im Planhefte zur „Genoveva" notiert: „Gefahr wegen meiner eignen musikalischen Natur." Und doch malt er sich in demselben Planhefte aus, welche versöhnende Wirkung es ausüben müsse, wenn beim Wiedersehen des Grafen und seiner Gattin im Walde feierlicher Gesang von Nonnen aus einem nahen Kloster herüberschallte.[1]) Etwas wie der Hauch einer Oper schwebt über der ganzen Szene an Rahels Grab in den „Makkabäern", in den Wechselreden Leas und Naemis, die in der Textumgestaltung Mosenthals Rubinstein sorgfältig verwerten konnte und schließlich in dem Bußpsalm, der von Jerusalem her ertönt. „Melodramatisch" sollen im II. Akte der „Makkabäer" Posaunenakkorde nach jeder Rede Judahs einsetzen, und gleiche Wirkung sucht der Dichter für den V. Akt in der Übigauer Fassung: „Während dieser Reden Leas ertönt Gesang in der Ferne und begleitet die Reden melodramatisch." Aber die Musik soll doch an all' diesen Stellen ganz allgemein stimmunggebend in die Szene hineinklingen, nicht thematisch den Worten streng parallel gehen und dasselbe ausdrücken wie die Worte. Eher schon an die Effekte der Oper erinnert jene Szene im I. Akte des fertigen Trauerspiels, wo „bekränzte Dirnen mit dem Saitenspiel und leichten Tanz" das Fest der Schafschur begehen. Und der Oper mit ihren eigenen Waffen wirklich gegenübergetreten ist der Dichter in der Volksszene zu Modin, wenn auch nur im allgemeinen Aufbau. Denn in den Massenbewegungen, den Reden, Gesten, dem Hinüber- und Herüberziehen des halbkreisförmig um Lea aufgestellten Volkes, in den Zurüstungen zur Steinigung der Simeiten und schließlich in dem Festzug Leas an der Spitze unzähligen Volkes, rings um die Bühne, wirkt tatsächlich „alles polyphonisch", so wie es Ludwig bei einem späteren Trauerspielplane sich obenan stellte.[2])

Und als Zeitgenossen Wagners erkennen wir den sonst so bescheidenen, ja unsicheren Mann, wenn er sich vermißt, mit dem Werke, an dem er eben hämmert, „einen Sturm auf die alten Schablonen laufen zu wollen," und

---

1) Vgl. Kräger, Otto Ludwigs Genoveva-Fragment, Euphorion VI. 304—333.

2) Gutzkows Schmähung gegen Ludwigs „Makkabäer", von denen er meint, sie seien „geradezu ein Operntext mit rauschenden Finales" („Dionysius Longinus" S. 78), erhält insofern einen Funken Berechtigung.

wenn er sich „wie ein fabelhaftes Ungeheuer unter diesen geleckten Männchen“ der Gegenwart vorkommt. Wagner, Hebbel und Ludwig waren alle drei im Grunde Männer der großen Unternehmungen, die völlig Neues, schlechthin nicht zu Überbietendes ihrer Nation schenken wollten. Ein revolutionärer Zug in der Kunst ist nicht nur dem Verfasser von „Oper und Drama“ und „Das Kunstwerk der Zukunft“ eigen, sondern in gewissem Grade auch Friedrich Hebbel und — wenigstens für die „Makkabäer“ — Otto Ludwig.

Die Verbindung von Theatralischem und Charakteristischem in seinem Stücke zu erreichen und dabei zugleich eine einheitlichere Form zu gewinnen als Shakespeare, ist unserm Dichter freilich in der „Mutter der Makkabäer“ nicht gelungen. Dies Werk ist doch nur ein weit gediehener Anlauf zu den „Makkabäern“, in dem Maße wie es unter ganz anderen Verhältnissen die „Geschichte des Gottfried von Berlichingen“ im Vergleich zu dem „Götz“ war. Das Theatralische ist noch aufdringlich gehalten, und das Charakteristische wirkt gesucht, ist stellenweise auch noch unselbständig, indem es an Shakespeare direkt erinnert. Wenn Herder nach der Lektüre des ersten Entwurfes des „Götz“, den ihm Goethe zugesandt hatte, dem Absender und in ihm zugleich der Genieperiode zurief: „Shakespeare hat euch ganz verdorben,“ so denkt man bei der „Mutter der Makkabäer“ ebenfalls an verderbliche Wirkungen durch das Studium Shakespeares, weniger in der Komposition, wie bei Goethe, als eben in der Charakterisierung einzelner Personen. Erst in den „Makkabäern“ wurde Ludwig im historischen Trauerspiel selbständiger Meister, als den wir ihn heute bewundern dürfen. Ein Vergleich wird dies verdeutlichen.

In den „Makkabäern“ tritt Judah auf, einen toten Löwen über seiner Schulter, eine Erscheinung, deren sich der Zuschauer sofort freuen wird, seiner eben bewiesenen körperlichen Stärke wegen wie seiner schönen innerlichen Festigkeit, die sich in dem anschließenden Gespräch mit Lea und dann mit Mattathias und den Verwandten zeigt. Daß er deshalb mit sich durchaus nicht fertig ist, erfahren wir trotzdem, und zwar schon am Schlusse des I. Aktes. Aber wir freuen uns auch dessen; denn wir ahnen nunmehr: diesem herrlichen Menschen steht erst das Große noch bevor. Über sein Vorleben erfahren wir nichts und fragen nicht viel danach.

Niemals allzufrüh einzusetzen, scheint für den Dramatiker eine Notwendigkeit zu bleiben, der schon Schiller sich beugte, als er im „Demetrius“ die Samborszenen trotz höchst wirkungsvoller Einzelheiten opferte. Aber der Anfänger in der historischen Tragödie, der Ludwig bei Ausarbeitung der zweiten Fassung doch noch war, glaubte das Publikum genau unterrichten zu müssen. Die Technik des Dramas litt schwer darunter. Man kann den halben I. Akt, der uns Judahs Leben vor seinem Heldentum anschaulich

machen soll, geradezu ein Vorspiel nennen; denn der Judah, der hier vor uns auftritt, hat mit dem der späteren Akte herzlich wenig gemeinsam.

Der König lustiger Gesellen zieht er
Bekränzt im Land umher und trinkt und jagt.
Das Feld zu bau'n und Herden weiden däucht ihm
Zu klein für seines Armes Kraft.

In diesen Versen charakterisiert ihn einer der „Gesellen", wie die zahlreichen Freunde Judahs im Personenverzeichnis und in den szenischen Bemerkungen genannt werden. Denn ein Schwarm von Jünglingen, beständig „in beifälligem Gemurmel" zu Judahs Reden[1]) und im Lobe des gespendeten Weines einig, umgibt den Starken, aber innerlich noch Unausgereiften, wie in der „Heiterethei" der Adams-Lieb und andere den Holdersfritz. Und wie dieser bekommt auch Judah schließlich eine „Anwandlung" und entledigt sich der unwürdigen Begleitschaft, um ein Mann zu werden. Selbst dies geschieht ähnlich wie bei Fritz in der „Heiterethei." Wie dieser durch einige hingeworfene Worte Annedorles im Hohlwege plötzlich aufs tiefste getroffen, erst zornig wird, dann mit Scham sich seine bisherigen Nichtigkeiten vorhält, so hat bei Judah die erwähnte „Anwandlung" ihre Ursache in den Worten, die einer der Zechgenossen in übler Laune plötzlich ihm zuruft:

Du bist hochmütiger als Eleazar, du bist der König aller Schattenjäger. Eleazar prahlt so, Judah so. Eleazar prahlt mit dem Willen, Judah mit der Tat.

Nun erst strebt Judah aus der tatenlosen Epoche heraus, und die grüblerischen Elemente in seinem Wesen gewinnen die Herrschaft; denn auch er gehört zu den Menschen, die nicht unwillkürlich leben, sondern immer irgend welchen Gedanken nachhängen. Bewußt will er ein „neuer Judah" werden und seinen guten Geistern folgen, die ihn längst die Gesellen als „Heuchler" durchschauen ließen, aber in ihm nicht siegten; er glaubte „mit den Gesellen zu spielen und war doch abhängig von ihnen." Laut bekennt er vor denen, die ihm zu allem Recht gaben:

Tätig sein! und wär's das unscheinbarste Tun der Welt; nicht mehr sein wollen als man ist, aber das auch ganz; das ist der neue Judah.

Im weiteren Verlaufe des Stückes tritt er uns nun als der Judah

---

1) Es sind dies allerdings mehr hingeworfene Äußerungen als wirkliche Reden in Frage und Antwort. Sie verraten starkes Selbstgefühl, und man könnte sich nach jeder den Schlußsatz im stillen hinzugefügt denken: so sage ich, Judah, und so ist es. Er charakterisiert z. B. Eleazar und damit zugleich Lea: er ist mehr als ein anderer von uns meiner Mutter Sohn, obgleich wir alle mehr unsrer Mutter als unsres Vaters Söhne sind. Andre Mütter stillen mit Milch, unsre mit Feuer. Und er fügt das bedeutsame Wort hinzu: es wäre mehr Liebe, wenn sie uns weniger liebte.

entgegen, den wir aus den „Makkabäern" kennen. Begeistert kann Simon im III. Akte dem Heldenbruder nachrühmen:

Was zu viel war
An ihm, das hat er mächtig selbst gezähmt.

Nicht nur in der Charakteristik Judahs herrscht Neigung zum Genreartigen, die eine zerstückelnde Technik im Aufbau zur Folge hat, ehe der Held in gewissem Sinne fertig vor uns dasteht: Vorszenen über Vorszenen schieben sich jedesmal vor eine betreffende Hauptszene. Und die Motivierung der Charaktere ist bei jeder Person des Dramas ungleich gröber als in den „Makkabäern", selbst bei Mattathias, der in eifernder Frömmigkeit dem, wie er meint, entarteten Sohne nicht mehr ins Angesicht sehen mag:

Komm und führ' mich hin, Weib, wo ich den
Entarteten nicht sehe, wär's ins Grab!

Und als er ihn im Augenblick des Sterbens nicht bei sich findet, nimmt er sofort das Schlimmste von ihm an, etwas, das dem Judah der letzten Zeit nicht mehr entspricht:

Soll er
Die Lust des Weines lassen? Die Gesellen
Um Mattathias?

Wirkungsvoller und klarer ist dagegen in unserer Fassung die Zeichnung Leas, der Mutter der Makkabäer. Sie ist die Glückliche, „die gerühmt ist im ganzen Land, weil Glück mit allem, was sie rät und selbst tut" (Skizze), und sie ist die Stolze, Hochmütige, die den Neid ihrer Umgebung geflissentlich wachsen läßt. „Wie eine Fürstin mit ihrem Gefolge" soll sie, nach dem Plane des Dichters, auftreten; und er motiviert den Haß gegen die ihr unscheinbar dünkende Schwiegertochter Noemi[1]) damit, daß sie diese als einen „Fleck auf dem Bilde ihres Glücks" betrachtet. — Aber grell werden die Farben so wie in der „Makkabäerin" schon im I. Akte des Dramas, indem hier die Mutter Eleazar gegen das schwache Regiment des Onias aufwiegelt. Sie gibt ihm einen ziemlich unzweideutigen Hinweis auf einen Gewaltstreich, den er gegen den alten Hohenpriester ausführen soll.

Lea:

Nun, ich meinte nur, wie einem Entschlossenen der Zufall halben Wegs entgegenkäme, der um einen Vorwand nicht verlegen müßte sein.

Eleazar:

Du meinst?

Lea:

Ich meine nichts.
Ich denke nur an Israels Geschick
Und was ihm droht aus des Onias Schwäche,

1) In der Skizze heißt es Noemi, in der Ausführung bereits Naemi.

Der es vertreten soll als Hoherpriester
Gegen des Syriers Anmaßung. Er läßt,
Zu gut zwar es zu billigen, doch zu schwach,
Es zu verhindern, seiner Brüder wilde
Unbändige Begierden mit der Macht
Von seiner Würde und von seinem Anseh'n
Sich straflos waffnen. Seinen Söhnen fehlt
Jedwede Eigenschaft, die Besseres
Die jüngeren Geschlechter hoffen ließe
Von ihrer Herrschaft, als den älteren
Des Vaters Herrschaft leistet. Dazu haben
Onias' Brüder durch ihr frevelnd Tun
Das ganze Haus dem Volk verhaßt gemacht.

Und als Eleazar ihr halben Wegs entgegenkommt, triumphiert sie heimlich:

Ja, es geht der Wille
In ihm den gleichen Schritt mit seinem Ehrgeiz.
. . . . jetzt streich' glatt dein auf-
Geregt' Gemüt, das Rot, das Flackerfeuer
Verbot'ner Wünsche von der Wange weg.

Bei dem Gastmahle in ihrem Hause, das dem Gespräche mit dem Lieblingssohne folgt, zeigt sie die geistige Regsamkeit einer Lady Macbeth und schmeichelt anmutig ihren Feinden: „Nun setzt euch, liebe Herrn und Gäste." Sie sucht sie durch Kunst der Verstellung für ihre Zwecke zu gewinnen, und da der Gatte ihre Rolle nicht mitspielt sondern düster sinnend seinem Grame nachhängt, beeilt sie sich, wie die Lady in der Bankettszene, ihre Gäste darüber zu beruhigen:

Es ist sein altes Übel, kehrt euch nicht daran.
Allein warum verdirbt mein Herr sich selbst
Und seinen Gästen seines Festes Lust?

Da trifft urplötzlich die Nachricht vom Tode des alten Onias ein, und Lea weiß sich wiederum wie Macbeths Gattin dermaßen zu verstellen, daß selbst der Zelot Jojakim getäuscht wird und ausruft:

Gnade laß mich finden,
Herrin, vor deinem Angesicht, meld' ich, was dich erschreckt.

Nur leise für sich gibt sie ihrer unbändigen Freude Ausdruck:

Ja, doch wie Wonne schreckt;
ja wie der müde Pilger, den, fast
Verdurstet, der Quelle plötzlich Erblicken schreckt

und dem Eleazar, der sie heimlich fragt:

Was fühlst du, Herrin?

flüstert sie zu:

Schau ins eigne Herz
Und sag' dir: sieben Mal so viel fühlt Lea,
Das Herz, von dem ihr sieben Adern seid.
O, dieser Tod! Wieviel kann Leben quellen
Aus diesem Tod! (zu Jojakim sich wendend) Was hat ihn hingerafft?

Sie sieht den schlanken Sohn schon im Kleide des Hohenpriesters wie Alexandra bei Hebbel den Aristobulos und jauchzt ihm zu:

Siehst du des Herren Hand, mein Eleazar,
Flammt dir die Seele nicht in Jubel auf?

Mit tausend Wünschen entläßt sie den Liebling nun nach Jerusalem, während Judah dem Bruder leise nachruft:

Judah zieht
Das Gold im Kelch dem um die Schläfe vor

Mit dieser Charakteristik Leas im I. Akte scheint sich die im II. Akte nicht decken zu wollen. Und für die „Skizze" wenigstens ist dies auch wirklich festzustellen. Man traut der Heldin nach dem, was sie Eleazar im I. Akte mitgeteilt und angeheißen hat, nimmermehr zu, daß sie „voll nationaler Begeisterung" den Sohn für das Vaterland zurückgewinnen will:

Zur Größe hab' ich dich erzogen, aber zur nationalen, zum Könige der Juden, der das Reich Davids erneuern soll.

Wenn aber Ludwig im II. Akte des eigentlichen Dramas Lea die Geschenke, die ihr der Lieblingssohn von Antiocha, der Schwester des Syrierkönigs, bringt, abweisen läßt:

Eil, Jonathan, und gib' den Syriern
Das hier an ihres Königs Tochter mit.
Den Gruß schick' Eleazars Mutter ihr
Zurück. Das ärmste Weib in Israel
Verkauft um solchen Tand nicht ihren Gott,

so ist dies bei dem hohen Selbstbewußtsein der Priestersfrau wohl begreiflich. Im weiteren Verlaufe des Stückes lenkt der Dichter ähnlich wie schon bei Judah überhaupt nach der Richtung ein, die wir aus den „Makkabäern" kennen. Er läßt die seltsame Jüdin Stimmungen unterworfen sein. Als die Syrier nahen, einen Altar errichten und Judah allein es wagt, den Befehlen der Heiden zu trotzen, ist sie voll Freude über den wahren Helden unter ihren Söhnen. Mit Worten innigster Wärme nimmt sie Abschied, als er ins Feld zieht:

Zeuch hin,
Der du die Mutter durch des Weibes Zähren
Zu lächeln zwingst.
So weint die Wolke unten, oben strahlt
Sie von der Sonne Glanz.

Rührend wirkt dann vor allem im III. Akte, der den gleichen Schauplatz des I. und II. Aktes zeigt, der Mutter Liebe zu dem großen Sohne. Glutvoll ist die Sprache. Man muß schon im Bühnendrama bis zur Marfagestalt Schillers zurückeilen, um einen Vergleich zu finden mit d i e s e r Mutter der Makkabäer. Wie Marfa bricht sie den Dialog mit dem verhaßten Stimmführer ihrer Gegner, mit Boas ab, als sie die Botschaft vom ruhmvollen Siege ihres Judah vernimmt. Sie spricht für sich und doch gleichsam zu tausend anderen, zu Menschen, die ihren Sohn vergöttern sollen, wie sie es selbst tut. Immer stürmischer wird ihr Jubel, immer bilderreicher werden ihre Ausdrücke. Wollte einer ihrer Feinde mißgünstige Worte dazwischenrufen — es wäre vergebens; denn sie würde sie in ihrer Herzensaufwallung überhören. Hier ist sie d i e Lea, deren Charakter wir im ersten Buche zu analysieren suchten. Und wie sie Ludwig im V. Akte des fertigen Werkes beim nahenden Sterben Bilder der Zukunft leibhaftig schauen läßt, so steigert er hier in unserer zweiten Fassung die Phantasietätigkeit der Heldin bis zum visionären Blicke:

Judah ist mehr
Als nur ein Mensch, wie Menschen sind.
Er ist
Aus Erde nicht geschaffen. Und doch ist er
Mein Sohn, das Heil von Israel, der zu
Dem Dränger spricht: „Was bist du nun, Tyrann,
Der sich vermaß, die Erde sei sein Schemel?
Hört es, ihr Töchter Judah, hört's ihr Dirnen
Von Ephraim! Die Cedern Libanons
Und Edoms Wüsten sagen's laut sich wieder:
„Judah ist wie ein Göttersohn".

Und als einer ihrer Verwandten ängstlich ausruft:

Zu rasch aus droh'nder Not heraufgerissen
Zum Gipfel des Triumphs, faßt sie der Schwindel,

entgegnet sie:

Was überheb' ich mich? Was straffst du mich?
Straf' doch den Herrn, der ihn erhoben hat.
Ihr Toren, soll ich weinen, daß der Held
Des Herrn an diesem Herzen lag? Judah
Der spricht: Herr tue das, so tut's der Herr!
Herr zeuch' vor mir, so zieht der Herr vor ihm,
Herr töte mir die Feinde, und er tut's.
So ist mein Judah; Eleazar wird
Noch größer sein.

Als dann ihr Sohn Simon bittet:

O Herrin, mäß'ge dich,
Sieh' unsers Halmes Segen stehn und wirf
Nicht selbst den Brand in ihre Reife,

gerät sie noch stärker in Ekstase:

Demütig soll ich sein? Demüt'ge sich
Der Große vor dem Größern. Hebt der Herr
Den Liebling, daß er sich demüt'gen soll?
Ausjubeln will ich meiner Seele Glück.
Die Wolken unterm Himmel sollen stillstehn
Auf ihrem Weg zur Wüste, atemlos
Der Wind, des Himmels Kind, die Schwingen falten.
Horch auf, weißhäupt'ger Libanon, horcht auf
Ihr blauen Hörner vom Gebirge Judah,
Jordan, du Strom des Herrn, ihre Teiche Salomos,
Ihr Seen voll Flossen und voll Segel hört:
Verworfen hat der Herr Israels Frau'n
Und eine nur erwählt aus seinem Volk,
Lea, die Tochter Davids. Sieh, sie ruht
Auf ihren Söhnen wie ein silbern Dach
Auf goldnen Säulen. Ihre Söhne sind
mehr als wie Menschen sind! (sie schlägt die Zymbeln).

Dagegen verfällt Ludwig im weiteren Verlaufe des Stückes wieder in eine grellere Farbengebung, wenn er auf Naemis Bitten:

Zürne nicht; die Angst
Um Judah heißt mich flehen: sei demütig —

Lea in brutalster Weise gegen die Schwiegertochter ausbrechen läßt:

Demütig? Und das sagst mir du? Wer bist du?
Du, zu gering das Weib zu sein von einem
Von Judahs Knechten; . . . .
. . . . . . die Nachts bei Männern buhlend steht.
In Judahs Namen scheid' ich dich von ihm,
Eh'brecherin! Führt sie hinein ins Haus;
Versammelt alle Glieder unsers Hauses,
Um sie zu richten, daß die Dirne sterbe,
Wie das Gesetz gebeut.[1])

Voll Ingrimm wütet sie auch gegen ihre anderen Feinde und befiehlt deren Hinrichtung. Wie oben an Schillers Marfa, so erinnert sie alsbald darnach an die Armgard im „Tell", wenn sie voll grimmiger Schadenfreude den Zurüstungen zur Steinigung der Simeiten zuschaut; denn wie sie vorher, ähnlich der Schillerschen Frauengestalt, sich mit ihren Kindern vor den Talpaß hinwarf, um ihn zu verteidigen:

---

1) Im fertigen Werke handelt Lea freilich insofern noch grausamer, als sie, ohne auch nur subjektiv einen Fehltritt bei Naemi anzunehmen, deren Steinigung durch das Volk dennoch zulassen will:

Was geht die Tochter
Boas' mich an? Fort!

. . . . Zwei Kinder und ein Weib
Müßt ihr zertreten erst,

so zieht sie jetzt ihre Kinder freudig heran:

So fallen eure Feinde,
So trifft des Himmels Herren Strafgericht.

Und an eine dritte Frauengestalt seines großen Antipoden denkt man im weiteren Fortgange der Szene, wenn die Mutter unwissend dem eignen Sohne, Eleazar, flucht:

Verflucht er und sein ganzes Haus, die
Mutter, die ihn trug,
Die Amme die ihn stillte.

und dann drohend sogar Gott gegenübertritt:

Ich hab' noch Kinder,

gleich der in Trotz sich verhärtenden Mutter der „Feindlichen Brüder." —

Gewisse Verwandtschaft mit Goethe hingegen, der in seiner „Iphigenie" und seinem „Tasso" Seelenwandlungen an Stelle äußerlich fortschreitender Handlung wählte, zeigt Ludwig, wenn er für die folgenden Akte die laute Massenhandlung abbricht und das ausführt, was er schon in der „Skizze" in schlichte Worte zusammenzufassen gewußt hatte:

Das großartige Weib, das alles, was sie so furchtbar schnell hintereinander hat erfahren müssen, nicht gebrochen, sondern nur zum Trotz verhärtet, wird gebrochen durch die Seelenschönheit der Noemi.

Im Gegensatz zu der ersten Fassung, der „Makkabäerin", muß Lea Naemis Seelengüte vor ihrem Wege zu Antiochus erkennen und vor allem in sich durchempfinden, zu ihrer Läuterung. Hatte sie noch eben getobt:

Wahnsinn, komm' und mach'
Mir Possen vor und lähm' mein Hirn, daß ich
Nicht denken kann; mach' eingebildet' Unglück
Das Herz mir brechen oder sinnlos tobend mich
Die Stern' anlachen, bis sie furchtsam schwinden.
Nur denken laß mich nicht,

so wird sie sichtlich ruhiger durch die schlichte Größe, die sie in Naemi findet:

Sie segnet Noemi, die „Großes an ihr getan". Sie sieht eine Seherin Gottes in ihr. — Nun geht sie als eine Heldin ab.

Geheilt von irdischen Leidenschaften betritt die Mutter der Makkabäer Antiochus' Zelt, aber es scheint mir zu weit gegangen, wenn die Heldin nunmehr zu einer Lebensverachtung gelangt, die einer Salome Werners besser eignet als einer Lea. Ihre Furcht vor einem seelischen Tode der Kinder kommt mehr zur Geltung als die vor deren leiblichem.

Sei standhaft, nur der Herr ist Gott, mein Joarim!

spricht sie in Gegenwart des heidnischen Königs. Und Antiochus schreitet denn auch wie bei Werner zur äußersten Grausamkeit aus Wut über Leas Herausforderung. Grimmig ruft er:

Dir brech' ich deinen Trotz! Beginnt!

Aber der Dichter läßt schließlich doch die menschliche Schwäche mit der religiösen Stärke im Innern seiner Heldin ergreifend kämpfen, so wie er es in der „Skizze" bereits geplant hatte:

Wie's Ernst werden soll, packt Lea die Angst der Kreatürlichkeit, sie stürmt noch einmal in den König.

Schon im voraus malt sie sich mit der ihr eignen Vorstellungsgabe die Leere eines Daseins ohne Kinder aus.

Die Kinder nicht mehr sehn, nicht ihren Hauch
Mehr atmen, wo die süße Fülle schwoll
Von farb'ger Lebensglut, ein Nichts, ein Schatten
Erinnrung, dem kein Herz schlägt, das kein Arm
Umschlingen kann und keine Lippe fühlen

so lauten die schönen Verse, die in unserer zweiten Fassung dem Verse 2064 der „Makkabäer" noch folgen. Bald bricht sie in diesem übermenschlichen Kampfe zusammen. Ein bleiches Frauenbild war sie schon im Königszelte erschienen, und jetzt werden die Zeichen ihres nahenden Todes einem jeden offenbar, dem Könige mit heimlichem Grauen, seinem Feldherrn Lysias mit andächtigem Staunen, das ihm die Worte abnötigt:

Wie eine Niobe so marmorn kniet sie,
Der Geist bewegt die Lipp' noch betend, doch
Die sterbende Natur versagt den Laut.

In gotterfüllter Andacht endet das Leben der seltsamen Frau. Mit dem Bewußtsein ihres Sieges schaut sie den Tod, und sie wendet sich noch einmal an den König:

Das, was du weinen siehst, bin ich nicht selbst;
Was in mir weint, ist die Natur, der Staub
Weint nach dem Staub; die Seele triumphiert
Den Seelen nach. Die Leiber konntest du
Zerstören, doch die Seelen lachen dein.
Ich bin der Sieger, du bist der Besiegte.

* * *

Schon aus dem Titel der zweiten Fassung ersieht man Ludwigs Bestreben, Lea im Vordergrunde zu halten. Es ist ihm freilich nicht gleich gelungen; im Anfang des Werkes wurde Judah, wie wir festgestellt haben, eine nur allzubreite Charakteristik zuteil, und die Anzahl der Nebenpersonen wurde durch die „Gesellen" und durch Verwandte Leas noch vergrößert, aber vom III. Akte an, und zwar gleich in seinem Beginne, ist Lea die einzige Haupt-



person und bleibt es bis zum Schlusse. Wenn das Stück in der Form, die ihm der Dichter in dieser zweiten Fassung gab, auf den deutschen Bühnen gespielt würde, bekäme der Theaterbesucher nach den Schlußworten des II. Aktes:

Nun tönt,
Posaunen, in das Kriegsgeschrei: Er will's!
Er will's! Der Herr will's! Schwert des Herrn und Judah!

im III. Akte nicht den Kampf des jüdischen Feldherrn bei Ammaus zu sehen, sondern der Vorhang ginge wieder auf über den Häusern von Modin; die noch schlaftrunkenen Bürger liefen ängstlich hin und her im Morgengrauen, und man murmelte:

Getöse wie von Waffen!
Schrei'n vom Felsenpaß!
Und mondenlang von Judah keine Nachricht!

Rasch würde sich das Publikum das Nötigste ergänzen. — Die Szene bei Ammaus könnte tatsächlich in den „Makkabäern" fehlen. Schon in der Analyse des fertigen Werkes haben wir sie als entbehrlich bezeichnen können. Sie ist eine Kriegsszene im Stile des „Julius Cäsar" mit all' den bühnentechnischen Schwierigkeiten und dem fatalen Umwege durch die Teichosskopie. Außerdem ist sie eine gefährliche Klippe für den Darsteller des Judah; denn sie erfordert eine Stimmkraft, der nur wenige Genüge leisten können. Vor allem aber wäre die Streichung von Bedeutung für den, der unbefangen die Modiner Volksszene mit durchleben will. Das Publikum horchte ganz anders auf bei den Botschaften vom Kriegsschauplatze. Und die Phantasien Leas von dem auf fernem Schlachtfelde ruhmvoll streitenden Sohne würden beim Zuhörer wirkliche Illusionen hervorrufen können. Die Judahgestalt selbst aber bliebe während des ganzen III. Aktes bei uns lebendig, da fortwährend sein Name von allen Lippen genannt wird. Erschütternd müßte schließlich am Ende der Szene der Umschwung vom Triumph zum Untergang auf den gleich Lea uneingeweihten Hörer wirken. Könnte man nun gar an Stelle der Verse 1460—1463 in den „Makkabäern" die flutenden Reden Leas nach der Siegesbotschaft durch Simon wieder einfügen und Lea schließlich mit den Worten:

Nun auf, ihr Frau'n von Israel, zum Reih'n,
Zum Siegesreih'n mit Zimbeln und mit Pauken!

an der Spitze von Jungfrauen abziehen lassen, so wäre damit viel gewonnen. Nicht nur, daß die Bühne von dem wogenden Gedränge der Statistenmasse entlastet würde, indem die Vorbereitungen des hin- und herlaufenden Volkes nicht mehr zusammenfiele mit dem Festzuge der Frauen — auch der Charakter der Heldin würde uns menschlich näher gebracht. Ihr Unglück griffe uns

ans Herz, wenn wir kurz vorher ihren jauchzenden Lobgesang auf Judah vernommen hätten, ohne zugleich Zeuge ihrer Brutalität gegen die Schwiegertochter geworden zu sein. Bei Vers 1490 könnte der Festzug auf der Bühne wieder angelangt sein, und Lea riefe, den Zug aufhaltend: Ein Bote? usw.

Wollte einmal ein Dramaturg bez. Regisseur den Versuch machen — und eine historische Berechtigung liegt nach den Handschriften hierzu vor —, die Dichtung in dieser einheitlicheren Form auf die Bühne zu bringen, so wären nur die Verse wieder einzufügen, in denen Jojakim dem Modiner Volke, um es von Lea wegzulocken, den Hergang von Ammaus schadenfroh erzählt:

Lea:

Der Judah hat gesiegt?

Jojakim:

Den Judah schlug der Herr.

Lea:

Du rasest. Sprachst du nicht, gerettet sei
Das Volk?

Jojakim:

Gerettet, doch wie du's meinst, nicht.
Über den Sieg des Judah nahte sich
Des Herren Tag, der heil'ge Ruhetag,
Von dem der Herr spricht: der sei ausgetilgt,
Der meinen Ruhetag mit Arbeit schändet.

Nun folgt in einigen Zügen eine Beschreibung dessen, was wir jetzt in der Szene bei Ammaus zu sehen bekommen. Auch die Worte, die Jojakim zu Judah spricht (Vers 1106—1108), wirft er hier, leicht verändert, Lea entgegen, und Judah wird dabei

der gottverfluchte Herr des eiteln Hochmuts

genannt; von sich aber meint der Eifernde:

Den schlecht'sten seiner Knechte gab der Herr
Sein Volk zu retten. Preist ihn drum und lacht,
Denn der kann lachen, den der Herr gerettet.

Und für den Fortgang des Dramas ist es auch von Vorteil, wenn die erste Hälfte des III. Aktes wegbleibt. Mit Interesse sähen wir dann im IV. Akte Judah wieder, den lange aus den Augen Entschwundenen, mit Spannung erblickten wir den königlichen Machthaber Antiochus zum ersten Male im V. Akte, ja selbst Eleazar, den wir in seinem Verräteramte noch nicht geschaut hätten, wäre uns eine neue Erscheinung.

Leas Lobgesang auf Judah bildet in der Handschrift eine völlig ausgeführte Säule inmitten einer wahren Trümmerstätte von Gewolltem, wieder

Verworfenem und von neuem Versuchten. Ehrfurchtgebietend liegt diese Arbeit dem Betrachter vor Augen. Wie mosaikartig sich Ludwig die Massenszene in Modin erst zusammensetzen mußte, davon gebe folgende Randbemerkung in der Handschrift ein Beispiel:

1 Rede Amris
1 „ Simons
1 „ Leas
1 „ Issaschars
} dreimal crescendo.

Amri: Beth Horon; er richtet (jetzt in den „Makkabäern" Verse 1427—1432).
Simon: Hat (jetzt Verse 1432—1439).
Lea: Befestigung in ihrer Meinung, Stolz (jetzt Verse 1440/41).
Issaschar: Aufruf gegen die Simeiten; ihr Echo (jetzt erster Volkshaufe Vers 1442).

Amri: Ammaus (jetzt Verse 1443—1456).
Simon: auch vorbei (jetzt Verse 1456—1458).
Lea: Überhebung beginnt (jetzt Verse 1460—1463).
Halbes Volk gegen die Simeiten.

Amri: Antiochus (jetzt Verse 1464/65).
Simon: auch vorbei (jetzt Verse 1467—1470).
Lea: Reihen (jetzt Verse 1484/85).

Das Meisterstück, eine ganze Reihe von Personen in einer Szene durcheinander sprechen zu lassen, ist Ludwig wahrlich nicht leicht geworden. Und die umherliegenden Bausteine und Säulenstücke geben Anlaß zum Nachsinnen: welche Stilform wird das fertige Werk tragen, wird sich überhaupt ein Fertiges erheben? Manches blieb allerdings in der Werkstätte zerbrochen liegen, manches konnte nur zum Teil verwendet werden, aber was zum letzten Werke die Künstlerhand zusammenfügte, war meist das Beste. Nach dem vorhandenen Konzepte, einem Hefte von 38 beiderseitig beschriebenen Blättern mit vielen Nachträgen und Korrekturen, glich die Szene bereits im wesentlichen der im gedruckten Trauerspiel. Nur — was für den Bau der „Mutter der Makkabäer charakteristisch ist —: vor der Hauptszene lagert eine kleine Vorszene, die erst in die Situation einführen soll. Boas, Amri und Aaron sind in ein Gespräch vertieft. Sie schmieden neue Pläne zur Rache gegen Lea wie gegen Judah. Der poetische Ausdruck ist Shakespeare-Stil. Ein Beispiel sei die Antwort des Boas, als Aaron fragt: Bist du so ruhig dabei?

> Und was soll ich? Tanzen und jauchzen wie einer, der sich am Schienenbein gestoßen hat? Ist Lea klug, so hat morgen keiner vom Hause Simei mehr Schienenbeinschmerzen.

In diesem Tone unterhalten sich die Verräter, bis Lea auf dem Platze erscheint und vor allem Volke in markigen Worten den Verrat der Simeiten verdammt. Die Szene nimmt nun im allgemeinen den Fortgang, den auch das fertige Werk aufweist; doch ist der Ausdruck stets gewundener und

dabei allzu derb, selbst auf seiten Leas, „der Königin von Israel", wie sie von den Simeiten höhnend genannt wird. Als ein Bote die Nachricht von Judahs Niederlage bringt, ruft sie z. B.

Gleich sollt ihr hören, daß der Schuft gelogen.

Und einer der Simeiten fährt ein ander Mal zornig auf:

Was will das Weib im Männerrat? Du Hochmutsgötze!

Judah dagegen wird als der Hundemutter Hundesohn bezeichnet, der an seinem Siegesjubel ersticken soll.

Im IV. Akte der Handschrift ist nicht nur die Schrift nachlässiger, kritzelnder, so als ob jemand an einer ihm unlieben Arbeit schreibt, auch der Aufbau ist bei weitem nicht so energisch in Angriff genommen als bei den vorhergehenden Akten und dann wieder bei dem V. Akte. Ludwig wird nach dem III. Akte, der ihm offenbar heiße Mühe bereitet hatte, das Werk ruhen gelassen haben, und nach der Unterbrechung kam er dann nicht gleich wieder in den alten Schwung. Die Daten, in denen der fleißig Schaffende bisher seine Arbeitstage fixiert hatte, fehlen, wie schon erwähnt, von jetzt ab.

„Alle zuständliche Stimmungsschilderung ist zwar poetisch, aber nicht dramatisch", dies eigne Wort des Dichters gilt ganz besonders von dem IV. Akte der zweiten Fassung. Und wenn Ludwig später Lewinsky gegenüber die „eingelegten Opernarien" in Schillers Dramen scharf verurteilte, so war er im Jahre 1851 selbst noch auf diesem lyrischen Abwege. Mit einem längeren Monologe Naemis setzt die Szene ein. Die Sprecherin gibt darin innere Stimmungen wieder, oder vielmehr: sie verkündet sie ausdrucksvoll, so wie es Schillersche Heldinnen, nur weit wirkungsvoller, zu tun pflegen:

O süße Luft,
Die du des Gatten Atem trinkst, füll' mir
Die Brust noch einmal, eh' ich scheide;
Sag' ihm nicht,
Daß ihn Naemi grüßt, er möchte sonst
Dir zürnen. So streu' ich mein arm verschmähtes
Lebwohl in deinen Duftkelch, Sommernacht.
Laß es da sterben ungehört und un-
Erwidert — Rahels Grab? — Komm tu' dich auf,
Du Haus der Toten für die Lebende.

Wie in allen vorhergehenden Akten tilgte der Dichter solche Vorszenen in seinem Hauptwerke, sowohl diesen Monolog wie fast alle aus der „Mutter der Makkabäer" z. B. auch zu Anfang des V. Aktes einen langen Monolog des Eleazar, der sein „Glück ohne Glücksgefühl" verkündet.

Die folgende Szene, Leas Befreiung durch Naemi, ist, wie wir schon festgestellt haben, von hoher Bedeutung für die Heldin des Stückes, aber

einen merkwürdig ungeschickten Fortgang nimmt sie, als Lea gestärkt von dannen zieht und Judah plötzlich im Gebirge mit einer Schar Soldaten eintrifft. Naemi verbirgt sich erst vor dem Unbekannten hinter das Grabmal, einen niedrigen Turm mit einer Türe; dann, als sie merkt, der Unbekannte ist ihr Gatte, eilt sie heran. Nach der „Skizze" sollte nun das Wiedersehen recht sinnig ausgestaltet werden; denn Ludwig notiert sich:

Von Naemi hört Jehudah das Schicksal der Seinen. Freude Noemis über des Gatten Heldenherrlichkeit, will sich nicht von ihm trennen. Seine Heldengröße steht in rührendstem Kontrast zu seiner Pietät.

Aber in der Ausführung begibt sich der Dichter leider auf Abwege. Er läßt Judah erst in langen volltönenden Reden sich über Naemis Lieblichkeit ergehen und dann in niedrigstes wildestes Mißtrauen verfallen, als sein herzugekommener Bruder Simon Naemi heimlicher Buhlerei in Abwesenheit ihres Gatten anklagt. Mit einem matten Monologe der Naemi schließt der IV. Akt wirkungslos.

Die in den „Makkabäern" folgende Szene: Judahs Empfang in Jerusalem, fehlt, ebenso wie im III. Akte die Kriegsszene von Ammaus. Anscheinend trug der Dichter Bedenken, die Einheit der Handlung durch Auftritte, in denen Judah als Hauptperson des Stückes erscheinen könnte, zu gefährden. Wann die Szene von Ludwig in das Drama eingeschoben worden ist, läßt sich nicht bestimmen. Sie kann ebenfalls bei einer Aufführung ohne Schaden für den Bau des Dramas gestrichen werden, und es wäre dies sogar zu wünschen, da die Geschlossenheit des IV. Aktes dann gleichfalls gewahrt bliebe. Die allgemeine Lage, besonders daß Judah „nach Jerusalem sich durchschleichen" und von dort aus einen Ausfall gegen das Syrierlager unternehmen wird, erfahren wir ja sowohl in der „Mutter der Makkabäer" wie in den „Makkabäern" schon bei Rahels Grab (vgl. Verse 1747, 1750, 1761, 1786—1791). Das Straßenbild ist freilich bei aller Knappheit theatralisch reich ausgeführt.

Vergleichen wir zum Schluß den Bau der „Mutter der Makkabäer" in seinem Gesamtbild mit den „Makkabäern", so müssen wir sagen: einheitlicher ist das Werk in der zweiten Fassung, reifer und abgeschliffener in der letzten. Die Gestalten sind erst in den „Makkabäern" stilisiert, der Bau erst hier monumental und mannigfaltig zugleich. Das langsame aber unaufhaltsame Anschwellenlassen mehrerer Szenengruppen zu einem großen Gesamtauftritt, wie es das fertige Stück zeigt, fehlt noch gänzlich. Man vermag die beiden Gestaltungen nicht neben einander zu halten ohne eine Gefühl der Bewunderung für das energische Zusammenspiel im gedruckten Werke, z. B. gleich im Beginne, wo fortwährend neue Personen einzuführen und zu charakterisieren sind — erst der aufgeregte Eleazar, dann im Kontrast zu ihm der ruhige

Judah, bis zuletzt Mattathias mit den Simeiten erscheint und wir die allgemeine Lage des Landes erfahren. Und was bekommen wir bei dieser Exposition nicht schon alles zu sehen! Die Zurüstungen zur Schafschur, das ländliche Fest selbst und dessen plötzlichen Abbruch durch die Schreckensbotschaft Jojakims. Neu auftretende Personen zu charakterisieren und das Publikum zugleich in Spannung zu erhalten, diese Aufgabe wird hier vom Dichter scheinbar spielend gelöst, und niemand kann mehr ahnen, daß in Wahrheit eine kunstvolle Umschmelzung aus der früheren Fassung stattgefunden hat (vgl. Erstes Buch S. 56 und Anhang XI).

Aber ehe sich der Dichter der notwendigen Überarbeitung dessen, was er im Dörfchen Übigau an der Elbe geschaffen hatte, zuwandte, verging wieder ein halbes Jahr. Er hatte alles handschriftlich Ausgeführte in sein schlichtes Stübchen des Gasthofes „Trompeterschlößchen" zu Dresden mitgenommen, doch die körperliche Frische und mit ihr die Lust zum Produzieren stellte sich im neuen Aufenthaltsorte nicht so bald wieder ein. Und so blieb das Werk innerlich unvollendet bis zum Frühjahr 1852 liegen.

Die Arbeit des Dichters an den „Makkabäern“.

Ein Konzept zur dritten Fassung ist nicht vorhanden; in dem Maße wie zur „Mutter der Makkabäer“ hat ein solches überhaupt entschieden nicht existiert. Jetzt galt es nur, die Überfülle des Geschauten weise zu sichten, an vielen Stellen die Üppigkeit des Redeflusses zu mildern und manches in dem jeweiligen Gebaren Judahs und Leas noch Unmotivierte in der Anlage der Charaktere tiefer zu begründen. Bei aller historischen Weite, der durch die Einfügung der Kämpfe bei Ammaus und durch den Einzug Judahs in Jerusalem noch mehr Bahn gebrochen wurde, blieb das Werk auch jetzt eine Familientragödie, und dem gab sein Schöpfer Ausdruck durch den neuen Titel: Die Makkabäer. Die Übigauer Bearbeitung behielt beim Fortgange der Arbeit die Bedeutung eines an sich fertigen Konzeptes. Aus verschiedenen Korrekturen mit neuer Tinte, die zum Wortlaute der „Makkabäer“, übergehen, erkennt man, daß dem Dichter die zweite Fassung beständig vorlag. Es galt somit nur abzurunden, zu streichen und manches Gestrichene durch Neues zu ersetzen, keine eigentliche Neubearbeitung. Der Stellen, wo der Künstler noch „dem Bilde der Phantasie Leben einhauchen“ mußte, waren nicht viele. Trotzdem bewahrte er das Geheimnis des Schaffens immer noch. Wenn Devrient beim Durchlesen des fertigen Stückes im Juli 1852 in sein Tagebuch schrieb, viele ältere Schönheiten seien vertilgt, so muß er entweder damit „Die Makkabäerin“ im Auge gehabt haben, oder man muß annehmen, daß Ludwig einzelne Szenen, vielleicht auch das ganze Konzept der Übigauer Bearbeitung zum Vergleiche mit der letzten Ausgestaltung dem Manuskript beigelegt hat. Während der Arbeit hat er sicherlich nichts aus den Händen gegeben, wie u. a. ein Briefkonzept lehrt, das ich in der Handschrift vorfand. Es ist an einen mit L. Fr. Angeredeten gerichtet, zweifellos Eduard Devrient, und lautet: „Ich bin gar so fern von Ihnen, in Strehlen, und hoffe bis Ende dieses oder allerspätestens Mitte künftigen Monats meine Arbeit Ihnen vorzulegen, ehe ich sie an die Behörde schicke. Meine Über-

siedlung nach Strehlen ging unter großen Schmerzen vor sich, und wie mich's später lüstete, Ihnen zugleich die Fortschritte meiner Arbeit zu melden, ging mir's wie voriges Jahr; es war mir, als würde der ganze Zauber zerstört, wenn davon gesprochen."

Aber eine Mithilfe zur Anfertigung der Reinschrift stellte sich wie von selbst ein. Ludwig hatte am 27. Januar 1852 seine Emilie in Meißen zum Traualtare geführt. Eigenartige Flitterwochen folgten, Wochen, die dem jungen Paare ein Anrecht auf die Dankbarkeit der Nachwelt verliehen haben. Die tapfere und liebevolle Gattin, die später die unermüdliche Pflegerin des kranken Mannes inmitten von Sorgen aller Art wurde, erfüllte gleich im Beginn ihre Aufgabe als Genossin eines Dichters vollkommen. Schon ein reichliches Jahr früher, während der Ausarbeitung der „Makkabäerin", hatte sie den einsam Lebenden, grüblerisch Veranlagten, bei einem Besuche in Meißen dermaßen aufgerichtet, daß er noch ganz beglückt bei der Heimkehr in seinen Hauskalender schrieb: „In dieser Stimmung würde ich die ‚Makkabäerin' in 14 Tagen vollenden." Und als Schneezeichen im Winter, das aufgesteckt wird, einen Verirrten auf den rechten Weg zu führen, war ihm die Braut längst schon erschienen. Jetzt galt es den Abschluß der Makkabäer-Tragödie. Seine junge Frau wußte schon allzu viel von ihr, als daß er auch ihr, wie Eduard Devrient und anderen, den Einblick in das Manuskript hätte versagen sollen. Er gab ihr das und jenes in die Hand, damit sie es ins Reine schreibe, anderes ließ er sie ordnen, und wieder anderes las er ihr vor, um die Wirkung zu erproben. Dann ging es von neuem an die Arbeit. In dem einen Zimmerchen saß er und sann, im andern saß, die Feder in der Hand, „die Frau Studentin", wie er die Gattin voll Humor zu nennen pflegte. So arbeiteten sie denn gemeinsam, durchaus nicht in einem Gefühle der Entsagung anderen Glücks, sondern in der festen Überzeugung, daß dies Bei- und Füreinandersein das vom Schicksal ihnen zugewiesene Erdenglück in sich einschließe.

Die brieflichen Äußerungen Ludwigs aus damaliger Zeit tragen alle die freudige Gewißheit des diesmal zum Ziele Schreitenden an sich: „Das ganze Leben kommt mir heiterer vor, und an Arbeitslust und Vertrauen auf das Gelingen fehlt's mir ebensowenig als an Lust am Leben und der Welt" (Brief an Ambrunn). Noch einmal freilich scheint ihn auch in dieser glücklichen Zeit vorübergehend der Dämon seiner Krankheit gepackt zu haben. Das oben erwähnte Briefkonzept spricht von großen körperlichen Schmerzen, lehrt aber zugleich, daß der damals 39jährige willensstark und kräftig genug war, seinen Körper gegen schädliche Einflüsse durch Gegenmaßregeln zu schützen: „Kaltes Wasser und Abhärtung tun mir herrliche Dienste." Wir dürfen trotz einzelner Widersprüche annehmen, daß der Dichter bei der endgültigen Ausarbeitung

im Juni und Juli 1852 verhältnismäßig gesund war. Die Äußerungen, die das Gegenteil aussprechen, sind alle bedeutend später gefallen und können sich nur auf den ersten Gedankenentwurf des Dramas im März 1851 beziehen. Geistiges und körperliches Kraftgefühl und im Gefolge davon menschliche Zufriedenheit atmet der oben genannte Brief an Ambrunn, und Eduard Devrient fand seinen Schützling in der ländlichen Zurückgezogenheit des Dörfchens Strehlen bei Dresden „in seiner eignen Weise behaglich" eingerichtet.

Die glücklichen Lebensumstände wirkten auf die Dichtung nach; ja selbst die Natur schien dem Künstler helfen zu wollen. Denn, trat er über die Schwelle seines Häuschens, so lag vor ihm eine Gegend, die in ihrer Einsamkeit auf ihn ebenso beruhigend wirkte wie die Traulichkeit im Häuschen selbst. Schon im ersten Buche ist uns mehrfach die seelische Abhängigkeit Ludwigs von einzelnen Landschaften deutlich geworden, und zumal seit der Meißner Zeit war der Dichter gewohnt im Freien zu arbeiten. Sammlung war seine liebste Zerstreuung von Kindheit auf, und er fand sie in der Umgebung Strehlens, in abgelegenen Alleen des Großen Gartens, wo niemand den sinnenden Wanderer mit der Tabakspfeife in der Hand beachtete. Oder er unternahm Spaziergänge nach der Elbe hin, wo die Segelschiffe seinen Blick ergötzten und vom andern Ufer die Weinberge von Loschwitz herübergrüßten, von jener Gegend, wo zwei Menschenalter früher auch Schiller eine Jambentragödie zum Abschluß gebracht hatte, den „Don Carlos".

An der Seite einer geliebten Gattin, umgeben von behaglicher Häuslichkeit, inmitten friedvoller Natur, bei verhältnismäßig guter Gesundheit, blühte ihm — leider im Drama zum letzten Male —, was er voll anmutiger Sehnsucht im Buschliede zu versinnbildlichen gewußt hatte: die Gunst der Stunde.

Drittes Buch.

Die Bühnengeschichte des Werkes.



Was Ludwig in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens vergeblich erstreben sollte, an einem dichterisch schon behandelten Stoffe — an der Agnes Bernauer, Genoveva, Marino Falieri und dem Waldstein — seine Kraft zu erproben und ihm eine seinen Intentionen entsprechende Ausgestaltung zu geben, dies war ihm in den „Makkabäern" gelungen; er hatte das Drama eines literarischen Vorgängers mächtig überboten. Denn wenn der Literarhistoriker auch Werners Drama als ein höchst eigenartiges und der Beachtung wertes Produkt ansehen wird — den künstlerischen Vorzug wird er doch weitaus Ludwigs Tragödie zuerkennen. Und wenn der Literaturfreund von Makkabäerdramen hört, wird er stets nur an Otto Ludwigs „Makkabäer" denken. Zacharias Werners Drama ist zwar von seinem Dichter für die Bühne gedacht worden, aber eine Aufführung hat niemals stattgefunden und ist undenkbar. Auf das Trauerspiel paßt, was Lessing im Beginn der Hamburgischen Dramaturgie in der 2. und 3. Anmerkung zum christlichen Trauerspiele sagt[1]); denn was Lessing für das streng christliche Trauerspiel anführt, gilt natürlich auch vom streng jüdischen.

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei den „Makkabäern." Gerade weil der moderne Dichter „täuschend im Sinne der Bibel" — und, fügen wir hinzu, der historischen Vergangenheit — zu schaffen strebte, ruft sein Werk eine allgemein menschliche Teilnahme hervor. Er vermeidet die Stillosigkeit, in die sowohl Werner wie Gutzkow und schließlich Alfred Meißner[2]) versinkt, und verfährt wie später Hebbel, der in den „Nibelungen" den sagenhaften Hintergrund samt den Wundergaben des Hortes beibehielt, aber nur als Illusionsmittel. Die eine Forderung Lessings an ein Bühnenstück, in der schon oben erwähnten Anmerkung, Wunder dürften wohl in der physikalischen Welt geschehen, aber in der moralischen müsse alles seinen ordentlichen Lauf behalten, wird in unserem Stücke tatsächlich erfüllt, aber nicht die andere.

---

1) Lachmann-Munckers Ausgabe, IX. Band, S. 187, 188 und 189.

2) „Das Weib des Urias" enthält Ausdrücke wie „General" und ähnliche.

Denn die Zuhörer bekommen hier im Theater während des V. Aktes „Gesinnungen zu hören, auf die sie sich nur an einer heiligeren Stätte gefaßt machen.“ Ob der Hamburgische Dramaturg auch in diesem Falle geraten hätte, „es unaufgeführet zu lassen“? oder ob er es wirklich als „das Werk des Genies angesehen hätte, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wieviel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, das diese Bedenklichkeiten unwiderleglich widerspricht“?

Während das II. Buch der vorliegenden Arbeit durch Heranziehen der früheren Fassungen allerdings nachzuweisen sucht, wieviel Schwierigkeiten Ludwigs Kunst zu übersteigen vermochte — die Geschicke der „Makkabäer“ auf den deutschen Bühnen haben Lessings Bedenklichkeiten doch bisher noch nicht unwiderleglich widersprochen. Daß das Werk nach dem „Deutschen Bühnenspielplan“ heutzutage nur selten erscheint, ist doch wohl weniger auf die Inszenierungsschwierigkeiten des III. Aktes als auf das Martyrium am Schlusse zurückzuführen. Wie in der Musik das geistliche Oratorium nach einer individuelleren Stimmung beim Zuhörer verlangt als die Oper, so reicht eine festliche Theaterstimmung, wie sie der Besucher für das traditionelle Bühnendrama mitbringt, nicht aus für ein religiös gedachtes biblisches Trauerspiel.

Eingang ins Publikum fanden auch die „Makkabäer“ in jener Stadt nicht schnell, aus der Lewinsky am 21. Dezember 1862 begeistert melden konnte: „Der riesenhafte V. Akt setzte der weihevollen Stimmung die Krone auf.“ Dies geschah zehn Jahre nach der Uraufführung im Wiener Burgtheater. Die erste Aufführung dagegen scheint insofern eine Niederlage des Stückes gewesen zu sein, als nach einem ungeheuren Erfolge des II. Aktes, dem ungeheuersten, den Laube im Burgtheater erlebt haben will, in der zweiten Hälfte des III. Aktes der Lachteufel wieder einmal das Wiener Publikum überkam. Und im IV. Akte, der an und für sich neuen Erfolg brachte, störte Julie Rettich, die Darstellerin der Lea, für diesmal durch unnatürlichen Singeton, und Joseph Wagner, der Darsteller des Judah, brachte wohl, was Ludwig von der Rolle des jugendlichen Liebhabers in die Judahgestalt gelegt hatte, gut zur Geltung, nicht aber das Reckenhafte in der Szene zu Jerusalem. Dem Schlußakte freilich mit seinem Symbolischen neben dem Erhabenen zeigten sich die Wiener von allem Anfang an weit empfänglicher als die kühleren Norddeutschen. Und so stehen die Schicksale der „Makkabäer“ hier während der 50er und 60er Jahre des XIX. Jahrhunderts in seltsamem Gegensatze zu denen an einer Reihe anderer Bühnen. Wir sind nicht genügend unterrichtet, wievieler Wiederholungen es bedurfte, um dem Drama zur Anerkennung zu verhelfen. Nach einer brieflichen Mitteilung Ludwigs wurde es „bei der 2. Vorstellung anerkannt, und bei der 3., zu der schon mehrere

Tage vorher kein Billet mehr zu haben war, erlebte es solchen Enthusiasmus, daß es völlig Mode wurde."[1]) Im Gegensatze hierzu steht Hebbels Äußerung nach der 2. oder 3. Vorstellung des Stückes in einem Briefe an Kühne unterm 8. November 1852 (am 1. November war die Erst-Aufführung in Wien erfolgt): „Brächte man den Herodes jetzt wieder auf die Bühne, er hätte sicher ein ganz anderes Schicksal als die ihm nachgeahmten „Makkabäer", die gestern abend über die Bretter gingen und eine Niederlage erlitten, wogegen seine etwas kühle Aufnahme der glänzendste Sieg war." Laube schließlich spricht nur ganz allgemein von einer sorgfältigen Neuinszenierung, in der er das Stück fortan jeden Spätherbst wiederum herausgebracht habe; die abfälligen Stimmen wären mehr und mehr verschwunden, am Ende seien die „Makkabäer" ein Feststück geworden.[2])

Zweifellos trug Laube an dem Mißgeschicke der Uraufführung durch mangelhafte Einstudierung der Volksszenen in gleichem Maße die Schuld, wie ihm das Verdienst an den späteren Siegen des Trauerspiels zuzuschreiben ist. Während er sich eigensinnig den Stücken Hebbels, den er „nie für einen Theaterdichter gehalten habe", verschloß, gab er sich redliche Mühe, den „Erbförster" wie die „Makkabäer" in Wien einzubürgern und doch nicht ganz allein aus dem Grunde, um Hebbels Werke aus dem Burgtheater zu verdrängen. Die „Makkabäer" reizten ihn auch noch in späteren Jahren immer wieder, seine Regiekunst zu erproben, gerade da er hier anfänglich eine Niederlage erlitten hatte. Sie wurden in gewissem Grade sein Lieblingsstück, über das er in Anbetracht einer gewissen Kühle des Publikums nach einer Aufführung in Leipzig Worte fand wie kein anderer von Ludwigs Zeitgenossen: „Solch' ein neues Dichterwerk wie Ludwigs Makkabäer entbehrt doch dessen, was man bei Bildwerken die Patina nennt; es ist noch nicht hinreichend geweiht und gestempelt durch Zeit und Anerkennung. Die Klassizität muß wie alter Adel feststehen, wenn ein Publikum sich ganz ergeben soll."[3]) Und wenn er auch in seiner ausführlichen Kritik des Stückes[4]) wie schon in seiner Schrift „Das Burgtheater" für die Szenenreihe des II. Aktes, „des Grandiosesten, was unsere Dramatik aufzuweisen hat", mehr Worte findet wie für die Massenszene in Modin: als Regisseur war er der Schwierigkeiten in der Inszenierung der „Verwandlung im III. Akte" doch allmählich Herr geworden. Die Intentionen des Dramatikers, durch das Hin- und Heragieren des

1) Heydrich, a. a. O., S. 86.

2) Laube, „Das Burgtheater." Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte. Leipzig 1868. S. 235—239.

3) „Norddeutsches Theater", Leipzig 1872, gelegentlich der Leipziger Aufführung unter seiner Leitung.

4) Ebenda S. 170 ff.

Statistenchorus in Rede und Blick, bei fortwährend eintretendem Stimmungswechsel, in volle Wirklichkeit umzusetzen, wird allerdings wohl nie möglich sein. Des Dichters Vorliebe für die verschiedenartigsten Ausdrücke des Menschenantlitzes bricht für ein Drama hier allzu mächtig durch. Es wird im weiteren hiervon noch die Rede sein.

Die Tage, in denen die „Makkabäer" in Wien „das Haus bis an den Giebel füllten", in denen Julie Rettich den Dichter auf seiner schlichten Wohnung in Dresden persönlich aufsuchte und im Namen Laubes um baldige Zusendung eines neuen Theaterstückes bat, waren der letzte Sonnenstrahl im Leben Otto Ludwigs. Aber Wehmut mußte den unfreiwillig zur Muße Verurteilten zugleich ergreifen, wenn Lewinsky aus Wien, „trunken von der Schönheit des heutigen Abends, erhoben von dem ungeheuren Eindrucke, den die ‚Makkabäer' auf die gedrängte Menge der Zuschauer hervorgerufen", die Bitte Julie Rettichs noch stärker wiederholte und den Tag im voraus pries, an dem Deutschland ein neues Werk aus des Dichters Feder empfinge.

Um die gleiche Zeit schrieb Ludwig seinem Heimatgenossen Ambrunn nach Thüringen: „Ich hätte den Weg, den ich in den ‚Makkabäern' — hier und da strauchelnd, im ganzen sicher — betreten hatte, im Auge behalten sollen."

Leider hatte der Tod der Rettich (1864), noch mehr Laubes Rücktritt von der artistischen Leitung des Burgtheaters, den Wegfall des Stückes vom Repertoire zur Folge. Zwar hoffte Laube, es sofort nach seiner Übernahme des Wiener Stadttheaters daselbst glanzvoll auferstehen zu lassen, aber die Witwe Ludwigs hatte durch einen früher unterschriebenen Revers dem Burgtheater innerhalb Wiens das alleinige Recht zur Aufführung eingeräumt, und die Gelegenheit zur Neubelebung des Stückes war verdorben.[1])

Erst nach Jahrzehnten, am 8. Februar 1890, gewann das Werk im neuen Hofburgtheater wieder Leben. Es war sorgfältig neu einstudiert worden. Und die Trägerin der Learolle war diesmal Charlotte Wolter.

Bekanntlich waren die letzten Lebensjahre der Künstlerin von der Schwierigkeit ausgefüllt, noch ein neues Rollengebiet, das der Heldenmütter, sich anzueignen. Einmütigen Enthusiasmus erregte hier Charlotte Wolter als Lea, die eine ihrer größten Rollen in den letzten Lebensjahren wurde. Am 5. März 1891 spielte sie sie zum letzten Male; eine neue tragische Rolle fügte sie ihrem Darstellungsgebiete nicht mehr ein.

Noch einmal durfte sie hier die große heroische Hoheit, das Herrscherhafte ihres Wesens, ihre finstere tragische Gewalt und ihre schicksalsschwere Ruhe bekunden[2]), und ein regelmäßiger Besucher des Burgtheaters und feiner

1) Laube, Das Wiener Stadttheater, Leipzig 1875, S. 25 f.
2) Leo Hirschfeld, Charlotte Wolter, Wien 1895, S. 14.

Kenner all' seiner Wandlungen, Jakob Minor, bemerkt in seinem Nekrologe auf die Darstellerin: „Eine künstlerisch bedeutende Leistung, ganz auf der Höhe der eigentlichen Wolterrollen, war in diesem Fache (der Heldenmütter) nur ihre Lea."[1]) Ebenso urteilte schon 1892 August Sauer: „Die Lea ist noch gegenwärtig eine Glanzrolle der ersten Tragödin Deutschlands"[2]), und beim Tode der Wolter nennt auch Maximilian Harden unter ihren größten Darstellungen „Die Mutter der Makkabäer."[3])

Unter den norddeutschen Städten fanden die „Makkabäer" am meisten Beifall in Leipzig, in der kurzen Zeit, da Laube das Stadttheater leitete. Aber obgleich diese Neuaufnahme eine längere Besprechung in der Illustrierten Zeitung hervorrief, in der von einer „erfolgreichen und glänzenden Aufführung" gesprochen wird — ja, der Rezensent bezeichnet diese Makkabäeraufführung schlechthin als die gelungenste und bedeutsamste von den bisherigen Leistungen des Laubeschen Regimes[4]) — ein Repertoirestück wie in Wien wurde das Trauerspiel nicht! „Überall gestand man ein, das sei neu, noch nicht dagewesen auf der Leipziger Bühne und sei überwältigend"[5]), aber es war doch mehr eine momentane Begeisterung und zugleich eine Kundgebung für den neuen Direktor, die derselbe wohl verdiente. Er hatte eine begleitende Musik für die Aufführung komponieren lassen, hatte die Statistenmasse aus dem Personal der Oper ergänzt und auch die Presse veranlaßt, auf Ludwigs großes Werk hinzuweisen. Der Aufführung wohnte die Witwe des wenige Jahre zuvor gestorbenen Dichters bei.

Die gleiche Bedeutung in der Geschichte der Makkabäeraufführungen nimmt die Darstellung des Werkes im Dresdener Hoftheater in Anspruch. Ein großer äußerlicher Erfolg wie in Leipzig war ihr hier bei den drei Aufführungen im Januar 1853 nicht beschieden. Auch von einer tiefen Wirkung auf das Publikum kann man wohl kaum sprechen, wenngleich der „hochgeschätzte Dichter" — leider vergeblich, denn er hatte sich den Blicken der Menge bereits entzogen — am Schlusse seiner Tragödie gerufen wurde[6]),

1) Grillparzerjahrbuch, 8. Jahrgang, S. 210.

2) Sauer, Gesammelte Reden und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland, Wien 1903, S. 294.

3) „Zukunft", 19. Jahrg., V, 1897, S. 567.

4) Leipziger Illustrierte Zeitung, 53. Bd., Nr. 1358.

5) Laube, a. a. O., S. 172.

6) Die Berichte der Leipziger Zeitung (1853 Nr. 11) und des Dresdner Journals (11. Januar 1853) sind einander gleich in Betreff des Rufes der Menge nach dem Dichter. Die Leipziger Zeitung fügt indessen hinzu, der Dichter habe sich kurz vorher entfernt. Bei Ludwigs einsiedlerischer Veranlagung, die ihm zu seinem eigenen Leidwesen immer mehr persönliches Hervortreten erschwerte, verdient diese letzte Meldung Glauben. Auch finden sich, wie mir noch Adolf Stern persönlich mitteilte, in Ed. Devrients

aber auf Ludwig wirkte die persönliche Anschauung doch belehrend und aufmunternd. Das Schmerzenskind — wie es scheint, daher auch Lieblingskind — seiner Muse, die zweite Hälfte des III. Aktes hatte sich bewährt, im Gegensatze zu der Niederlage, die dem Werke zwei Monate vorher in Wien durch dieselbe Szene zuteil geworden war. Die Schwierigkeiten der Inszenierung waren in Dresden mit anerkennenswerter Mühe und mit technischem Scharfblicke erkannt und überwunden worden. Dies beweist das Regiebuch[1]) für die Aufführung vom 9. Januar 1853. Seite für Seite des von Ludwig für die Bühnen in Oktavformat gedruckten Manuskriptes sind mit Seiten in Quartformat durchschossen, um genügend Raum für Anweisungen und Notizen des Regisseurs bez. Inspizienten zu gewinnen. Im I. Akte finden sich deren nicht allzuviel, im II. Akte mehren sie sich, und die Aufstellung der Statistenmasse von Syriern und den Waffenfähigen Modins wird durch punktierte Linien oder Kreise markiert; nach der Szenenverwandlung im III. Akte schließlich sind die Seiten förmlich übersät mit Bemerkungen des Regisseurs. Sie enthalten Anweisungen, wie die drei Volkshaufen die sich bald für, bald gegen Lea erklären, um gegen Schluß sie drohend zu umringen, zu postieren sind, in welcher Entfernung die Musik der Zimbel- und Paukenschläger einzusetzen hat, und wie schließlich der Zug der rosenbekränzten Jungfrauen, wenn er um die Bühne schreitet, wirkungsvoll zu arrangieren ist. Einige mit Tinte geschriebene Nachträge von Ludwigs Hand beweisen, daß der Dichter sorgfältig die Bleistiftnotizen des Regisseurs gelesen hat. Im Texte selbst besorgte er die Szeneneinteilung und einige kleine Abänderungen zum Zwecke leichterer Aussprache des Satzes für den Schauspieler oder zur Einschränkung des rein Mimischen auf der Bühne, z. B.:

Seht diese Stücke mit des Frevlers Blut getränkt

für

Taucht diese Stücke in des Frevlers Blut.

Er war sich wohl bewußt, wie vieler Geduld und Erfindungsgabe es bei der Wiedergabe der Modiner Volksszenen von seiten des Regisseurs bedurfte und schreibt an Eduard Devrient am 4. Februar 1853: „Hier (in Dresden) hat sich Regisseur Winger unendliche Mühe gegeben, den Volksszenen das Leben einzuhauchen, in welchem ich sie mir dachte. Um dies möglich zu machen, haben wir die meisten Reden des Volkes an vier Schauspieler verteilt,

---

Tagebuche Ausrufe des Unwillens über Ludwigs Menschenscheu und besonders darüber, daß der Verfasser des „Erbförsters" noch vor Ende dieses Stückes seine Loge verlassen habe, um der Ovation des Dresdner Publikums zu entgehen.

1) Dasselbe überließ mir gütigst der Königliche Hoftheaterdramaturg in Dresden Herr Dr. Zeiß zur Einsicht.

die, unter die Statisten vermischt, diesen zugleich einen Anhalt zur Aktion geben konnten.“ [1])

Die Anforderungen an die Darsteller waren nicht minder hoch. Auch hier galt neben temperamentvoller Natur und abwägender Kunst: Unterordnung unter das Gesamtwerk. Ob Emil Devrient, er, der, wie Laube meint, das virtuose Alleinspiel im Ensemble eingeführt hat, wodurch jede belebende Ausbreitung der Mitspielenden und nun gar der Massen zurückgedrängt und unscheinbarer gemacht wurde, der geeignete Darsteller für Judah war, könnte fraglich erscheinen. Ludwig selbst äußert sich über dessen Spiel in dem erwähnten Briefe an Eduard Devrient. „Meist vortrefflich“ nennt er es in seiner lakonischen Manier, an die sich Devrient schon bei der Probe zum „Erbförster“ hatte gewöhnen müssen.[2])

Auch über das Spiel Franziska Bergs, deren Organ die Zeitgenossen hinreißend, namentlich im Ausdrucke des Schmerzes und der Begeisterung, nennen, läßt der Dichter dem Karlsruher Intendanten gegenüber wenig verlauten: „Der Berg hätte man nur eine imponierendere Gestalt wünschen mögen.“

An Ausgaben betreffs der Dekorationen hatte man es in Dresden nicht fehlen lassen, wie aus dem Theaterzettel hervorgeht, und so könnte die geringe Zahl der Wiederholungen[3]) allerdings Verwunderung erregen. Aber das Kunstleben Dresdens war dem Geiste des seltsamen Werkes zu weit entfremdet, um engere Berührung mit ihm finden zu können. Die Oper, das Intriguenlustspiel und die Posse (Räder) überwogen überhaupt das ernste Schauspiel, wenn dieses nicht eine aktuelle Tendenz an der Stirn trug oder im bürgerlichen Kreise spielte. So konnte Mosenthals „Deborah“ 22 Aufführungen erleben, „Der Erbförster“ immerhin 8, Hebbels „Judith“ dagegen im Jahre nach der Makkabäeraufführung nur 4, trotz Dawisons Spiel als Holofernes. Unter den historischen Tragödien ließ man einzig Shakespeares Stücken eine lange Vorbereitung von seiten des Dramaturgen und des Regisseurs zu teil werden, und so erreichte der „Coriolan“ damals die höchste Ziffer unter allen diesen Werken: 13 Wiederholungen.[4])

---

1) Ges. Schr. VI. Bd., S. 369.

2) Eine gewisse Scheu, Devrient, der erst als sächsischer Hofschauspieler, dann als Intendant in Karlsruhe, den Dresdner Künstlern und Künstlerinnen gegenüber kein völlig Unbefangener sein konnte, zum Widerspruch herausfordern zu können, scheint mir freilich hier wie in Ludwigs sonstigem Verhalten seinem Gönner gegenüber ausschlaggebend zu sein.

3) Nach dem Tagebuch des Kgl. Sächsischen Hoftheaters vom Jahre 1853, S. 22, 23 fanden 2 Wiederholungen statt.

4) Nach der Spieltabelle am Schlusse von Prölß „Geschichte des Königl. Hoftheaters in Dresden, 1877.“

Nach dem Rezepte der Dresdner Aufführung ließ der Dichter, um die „Inszenierungsklippen" der zweiten Hälfte des III. Aktes anderen Theaterleitern deutlich zu machen, durchschossene Exemplare des Bühnenmanuskriptes nach Berlin (Hülsen), Weimar (Beaulieu) und Karlsruhe abgehen und konnte Devrient voll Genugtuung nach der Berliner Aufführung, der auch Friedrich Wilhelm IV. beiwohnte, mitteilen, daß gerade der III. Akt eine glänzende Aufnahme gefunden habe.

Freilich stand hier inmitten des streitenden, hin und her wogenden Volkes als Darstellerin der Lea die hohe und edle Gestalt Auguste Stich-Crelingers. Und aus ihren Zügen blitzte dämonische Rachebegier gegen die Feinde ringsherum. Solche Regungen vermochte sie am besten auszudrücken, sie, in deren starrem Antlitz der Haß Leben erzeugte. Denn ihr Mienenspiel war im übrigen nicht mehr eben reich. Die Glanzzeit aus den 20er und 30er Jahren des XIX. Jahrhunderts erlebte wohl eine Nachblüte in den 40er und beginnenden 50er Jahren, aber doch nur in wilden und düsteren Rollen wie die der Judith oder eben der Lea. Nicht nur Gutzkow, der verbitterte Autor der „Rückblicke auf mein Leben", sondern auch Karoline Bauer erklären den Gesichtsausdruck der Darstellerin nicht für jeden seelischen Affekt als gleich treffend; „etwas unheimlich Starres, Fremdes" fand diese in dem Blicke der Crelinger, wenn sie sich nicht in ihrer eigentlichen Sphäre, dem idealen Drama hohen Stiles, bewegte. Und wir müssen dies Urteil um so eher glauben, als Karoline Bauer gegenüber der einstigen Rivalin am Berliner Hoftheater eine wohltuende Unbefangenheit zeigt. Sie äußert sich in ihren Erinnerungen in Worten, die eine tiefe Verehrung für die ältere Künstlerin verraten, rühmt begeistert die Darstellung der ehemaligen Frau Stich im Fache der jugendlichen Liebhaberinnen und feiert noch die Leistungen der Greisin: „Mit 68 Jahren war sie noch eine imposante Bühnenerscheinung, ihre Stimme klang melodisch und gewaltig zugleich, und ihr Spiel verdunkelte die Jugend" (Karoline Bauer, Aus meinem Bühnenleben, II. Buch, S. 255). Im Jahre 1852 war das 40jährige Bühnenjubiläum der Stich-Crelinger. Sie nahm für diesen Festtag — wohl auf Eduard Devrients Rat hin — von vornherein die Rolle der Lea in Aussicht, und als eine Anregung für Ludwig, frisch zu schaffen, schwerlich aber von bestimmender Wirkung für das entstehende Werk selbst, ist dieser Entschluß der bedeutenden Schauspielerin anzusehen. Sie hat dann allerdings die Lea nicht zu ihrem Jubiläum gespielt, sondern in einer Benefizvorstellung für sich am 25. April 1853. Ludwig hatte sein Trauerspiel in Berlin doch nicht mehr zur rechten Zeit einreichen können.

Wohl konnte auch Dresden bei einer Neueinstudierung der „Makkabäer" im Februar 1897 eine erste Kraft für die weibliche Hauptperson stellen, eine Erscheinung stolz in Gang und Blick: Pauline Ulrich. Wohl zog es viele ins

Theater, um die berühmte Künstlerin noch einmal in der Bewältigung einer neuen tragischen Rolle bewundern zu dürfen, und Ludwigs Trauerspiel erlebte bis zum Jahre 1903 die stattliche Reihe von 12 Wiederholungen — und trotzdem: die Unordnung in der zweiten Hälfte des III. Aktes, wie Gustav Freytag herb genug sich einst ausdrückte, wurde von der Kunst des Regisseurs doch nicht gänzlich behoben. Nach den mir zugänglichen Rezensionen und mündlichen Mitteilungen gelang die Bewegung der Volksmassen vorerst nicht einwandfrei, und Judahs Heldentum im II. Akte bot wiederum, wie einst in Wien, geringere Schwierigkeiten als der III. Akt, der uns Leas kurzes Glück und jäh hereinbrechendes Unglück, im tiefsten aber ihre Seele überhaupt schauen lassen soll — in der lauten Aktion einer Massenszene und einem wahren Tempowechsel innerhalb der einzelnen Streitthemen. Nur allzu leicht wird Lea einem unvorbereiteten Zuschauer ebenso wie dem Modiner Volke verdammungswürdig erscheinen. Dadurch, daß man ihre Freuden- und Zornesausbrüche zusammenstreicht, ist nun aber gar nichts gewonnen; ihre Seele wird uns im Gegenteil nur noch fremder. Schon der Dichter ist in der Kürzung der üppigeren Stellen der zweiten Fassung meiner Ansicht nach zu weit gegangen. — Die „Makkabäer" hatte man zuletzt als Engagementsspiel für eine neue tragische Heroine im Jahre 1903 in Dresden angesetzt; und da eine Nachfolgerin Pauline Ulrichs nunmehr in den Verband des Königlichen Schauspielhauses eingetreten ist, beabsichtigt man eine abermalige Neueinstudierung von Ludwigs großem Werke.

In ungefähr gleicher Linie mit der Erstaufführung in Berlin und Dresden stand die in Karlsruhe (1854). Wenn Kilian[1]) ihren Erfolg nachhaltiger als den an anderen Bühnen nennt, so geben die Aufführungsziffern doch kein Bild eines großen Erfolges wieder, obgleich Devrients „Herzensanteil an dem Stücke" hier mit in die Wagschale fällt. Die Versuche des Intendanten, die „Makkabäer" auf dem Spielplane seines Theaters einzubürgern, sind ebenso unverkennbar wie deren geringer Erfolg. Nach der Erstaufführung am 7. April 1854 nur eine Wiederholung in demselben Jahre! Je eine Aufführung dann in den nächsten beiden Jahren, eine Wiederaufnahme des Versuchs im Spieljahre 1858/59 mit einer Wiederholung im Jahre 1859/60. In einer ganzen Reihe von Jahren hatten somit 5 Wiederholungen erfolgen können, für eine damalige Mittelstadt wie Karlsruhe nicht eben viel. — In dem anderen Hoftheater des Großherzogtums Baden, in Mannheim, erlebten die „Makkabäer" noch drei Jahre vor dem Tode des Dichters, am 4. April 1862, ihre Erstaufführung und konnten mehrmals wiederholt werden. Die letzte Aufführung fand hier am 7. Januar 1889 statt.[2]) Wie vorher in Dresden

1) Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient, 1893.

2) Freundliche Mitteilung des Intendantursekretärs Bruno Hildebrand. in Mannheim.

und später in Leipzig durfte eine eigens für das Trauerspiel komponierte Zwischenaktsmusik — hier in Mannheim von dem Kapellmeister der Oper Vincenz Lachner — stimmungsweckend wirken.

Einen bedeutenden Schritt abwärts gleitet in dem Turnus der Makkabäeraufführungen das Spiel und die Aufnahme des Werkes in München. Mit dem, was sowohl Dingelstedt wie Laube (im Nordd. Theater S. 83) später über die damaligen Verhältnisse des ihnen beiden vertrauten Hoftheaters äußern, stimmt ein Brief überein, den Paul Heyse nach der Münchner Erstaufführung nach Hause schrieb. Er teilt ihn in seinen „Jugenderinnerungen" auf S. 241 mit: „Das Münchner Publikum . . . verhielt sich völlig kalt und schimpfte im Hinausgehen über das langweilige Stück." Freilich, fährt er fort, sei eigentlich nur die Damböck als Lea der großen Aufgabe gerecht geworden.[1]) „In der Presse aber hütete man sich, dies einzugestehen. Man frohlockte: nach den Erfahrungen mit den ‚Pfälzern' und den ‚Makkabäern' sei der Bankerott der ‚Norddeutschen Dramatik' unbestreitbar an den Tag gekommen." Dem König Max schien indessen wiederum die Ansicht seiner Münchner bestreitbar; denn wenige Jahre später versuchte er, Ludwig zur Vollendung seiner Agnes Bernauer-Tragödie zu bestimmen.

* * *

Die vorangegangenen Ausführungen konnten nichts Abschließendes bringen. Zu viel einzelne Bedingungen, die von Fall zu Fall geprüft werden müßten, kommen in Betracht, um den Erfolg oder Mißerfolg eines namhaften Dichtwerkes auf deutschen Bühnen prüfen und deuten zu können. Ein wenig zeitgeschichtliche Bedeutung liegt in der Stellung des Theaters zu unserer Nationalliteratur, und eine veränderte Geschmacksrichtung, wie sie sich in den letzten Jahren Hebbels Stücken gegenüber kundtat, der „Maria Magdalene", dem „Gyges" und dann noch dem scheinbar am schwersten verständlichen Bühnenstücke „Herodes und Mariamne", läßt tiefere Schlüsse auf eine veränderte Zeitrichtung überhaupt ziehen. Wissenschaft und Dichtung reichen sich die Hand, um scheinbar schon abgewertetes Geistesgut erst bewerten zu lernen, jene, indem sie langsam aber immer tiefer in die Erforschung des XIX. Jahrhunderts eindringt, diese, indem sie umgekehrt den bisher nur auf Gegenwärtiges gehefteten Blick auch einmal leise nach rückwärts wendet. Ein Lieblingswunsch Hebbels, auf schaffende Künstler anregend wirken zu dürfen, scheint sich in

1) Man vergleiche über sie wie über die damaligen Theaterverhältnisse in München auch Hebbels Briefe (Nachl., I. Bd., S. 364/65) — ihre Rolle der Judith betreffend. Hebbel rühmt ihre imposante Gestalt, und dieser äußere Vorzug kommt beim Spiel der Lea noch ganz anders in Frage als bei dem der Judith.

unseren Tagen erfüllen zu wollen. Ludwig, der farbenreiche Bildner voll reinster Freude an der Menschengestaltung, muß augenblicklich hinter dem gedankenreicheren, sinnenden Dithmarschen zurücktreten. Die „Makkabäer" erscheinen uns „Judith" und „Herodes und Mariamne" nicht so verwandt, als es Hebbel selbst vorkam. Äußerliche Momente wie die, daß Hebbel durch seine stolze Dramenreihe einen mannigfaltigeren Einfluß auszuüben vermag als Ludwig mit seinen zwei bis drei abgeschlossenen Trauerspielen, kommen hinzu.

Eines, glaub' ich, können wir schon jetzt feststellen: wo man Ludwigs Trauerspiel in den letzten Jahrzehnten wieder aufnahm, wirkte es tief, vor nahezu zwei Jahrzehnten in Wien, vor 10 Jahren in Dresden und vor wenigen Jahren in Meiningen. Hier, in der Heimat des Dichters, in der Residenz eines Ludwigkenners und Kunstmäcens, an einem vorzüglich geleiteten Hoftheater hatte schon der „Erbförster" zur Zeit der „Meininger" in den 70er Jahren des XIX. Jahrhunderts seine Auferstehung gefeiert und war sodann von dem berühmten Ensemble Herzog Georgs am 13. und 17. März 1876 in Berlin mit starker Wirkung gespielt worden. Und ein ebenso schöner Erfolg, wenn er auch nicht über ganz Deutschland hin dermaßen bekannt wurde, war den „Makkabäern" beschieden, als sie auf Befehl des Landesfürsten am 25. Februar 1900 in Meiningen gespielt wurden. Eine Festvorstellung im schönsten Sinne des Wortes nennt sie Paul Richard, der frühere Hoftheaterleiter, in einer brieflichen Mitteilung an mich und spricht von einem riesigen Erfolg, den die große Volksszene in Modin — nach dem Soufflierbuche des Wiener Burgtheaters vorsichtig und geschickt gekürzt — davongetragen habe. Freilich waren 47 Proben dazu notwendig gewesen, und Herzog Georg hatte die glänzendste Ausstattung anbefohlen. Paul Richard erhielt nach der Aufführung einen Brief seines Fürsten, den ich mir im folgenden mitzuteilen erlauben darf.

Meiningen, den 26. 2. 1900.

.... Noch bin ich unter dem Eindrucke Ihrer grandiosen Leistung der Inszenierung des immens schwer in die Erscheinung zu setzenden Dramas von O. Ludwig und spreche ich Ihnen und dem ganzen Personale, groß und klein, für die begeisterte Hingabe an die schöne Aufgabe hiermit auch schriftlich meinen wärmsten und herzlichsten Dank aus. Die Aufführung wird in der Erinnerung der Zuschauer für lange den ersten Platz einnehmen.

Eine Reihe von Wiederholungen, inmitten derer freilich auch hier eine Neueinstudierung sich als notwendig erwies, fand statt. Es scheint fast, als bedürfte das Drama, sobald es nur um ein oder zwei Jahre einmal auf dem Spielplane fehlt, sofort wieder neuer Proben. Und auch Richard spricht nicht nur von dem schönsten Erfolg, den diese Aufführung gebracht, sondern

zugleich von der schwierigsten Aufgabe, die sie ihm während seiner ganzen direktorialen Tätigkeit geboten hätte.

Die Bedeutung des Ludwigschen Hauptwerkes für unser Theater scheint trotzdem jetzt schon gesichert. Und es steht zu hoffen, daß die Hebbel-Bewegung auch Ludwig zu gute kommen wird und bedeutende Theateraufführungen das Verständnis der Literaturfreunde für wesentlich verschiedene und doch gleich ernste Individualitäten vertiefen werden. Man muß dabei wohl auch den einen Meister über den andern für Augenblicke vergessen können, wie es die ringenden Künstler selbst viele Jahre hindurch, aber, wie es bei Ludwig nunmehr erwiesen ist und bei Hebbel allen Anschein hat, doch nicht bis zu ihrem Ende taten.

Ob aber den „Makkabäern" jemals ein Triumphzug über die deutschen Bühnen beschieden ist? Es muß bei der Frage bleiben, wie am Anfange dieses Buches. Erhofft hat dies der Dichter zweifellos, wenn auch nur in den ersten trunkenen Momenten der Begeisterung, da ihn der Plan des „Musters einer idealen Tragödie" unbezwingbar überkam. Wie Schillers Schaffenslust am Stoffe selbst, noch zuletzt an dem „tollen Sujet" des „Demetrius" sich entzündet, ganz allein am farbigen Lebens- und Charakterbild, so feuert Ludwigs Willen ein allgemeines ihm vorschwebendes höchstes Ziel an. Ihn reizt, wie Schiller beim „Demetrius" die „Größe der Arbeit", die Schwierigkeit der Aufgabe an und für sich. Er will die lauschende Menge der Zuschauer durch eine machtvoll ansteigende Handlung in Wallung versetzen, nur der einzelne Held soll uns ergreifen, nicht ein hinter ihm Liegendes, kein Problem. „Daß er doch nicht so gewesen wäre, wie er war! und doch, wäre er nicht so gewesen, könnten wir ihn nicht so lieb haben", möchte Ludwig den Zuschauer am Schlusse der Tragödie ausrufen hören. Die jubelnde Gewißheit der Größe eines Menschen soll über die Trauergefühle wegen seines Unterganges den Sieg behalten.

Als bühnenfremdes Literaturwerk hatte sich Ludwig keines seiner Stücke gedacht, er, der nach Eduard Devrients Rat Stücke „aus dem Herzen der deutschen Schauspielkunst heraus" zu schreiben sich bemühte, der einen fast peinlichen Unterschied zwischen Buchdrama und dramatisch-theatralischem Bühnenstück machte und so weit ging, zu behaupten: „Wär' ich vermögend, ich würde keines meiner Stücke drucken lassen." Wenn dieser Dichter auf das Theater zu sprechen kommt, werden seine Gedanken flüssiger, seine Sprache gewandter. Und Pläne auf Pläne werden wach, und alte, fast erloschene Hoffnungen beleben sich wieder — selbst noch in den Studien des Dahinsiechenden, die Shakespeares Bühnenkunst galten. Da heißt es: „Am dramatischen Kunstwerke arbeiten drei Mann: der Dichter, der Schauspieler und der Zuschauer. Im Innern des Zuschauers erst entsteht während der Aufführung durch des Dichters,

des Schauspielers und sein eigenes Zutun das Kunstwerk. Seine Sache ist, die unbefangene Menschennatur in sich wirken zu lassen, des Dichters Sache, Schauspieler und Zuschauer zu dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will."

Wenn heutzutage in der Literaturgeschichte der Name Otto Ludwig einen guten Klang hat, so wird bei der ausgeprägten Eigenart seines Bühnentalentes auch das Theater dem Ansehen des Dichters Rechnung tragen, wenn nicht dessen herbe Worte in der „Maria" Geltung behalten sollen: „Das Theater hat sich von der Literatur losgerissen ...." Ein äußerer Anlaß, wie der 100. Geburtstag Otto Ludwigs am 12. Februar 1913, kann unter Umständen viel entscheiden. Und so viel ist gewiß: mehr noch als durch gelehrte Forschung wird durch Wiedergabe auf der Bühne die in dem Werke ruhende Kunst zum Leben erweckt werden.

Anhang.

I.

Es seien hier im folgenden die Anregungsmomente angeführt, die für Ludwigs Stück in Frage kommen können. Man hat es wohl für möglich gehalten (vgl. z. B. Schweizer in der Ludwig-Ausgabe des Bibliographischen Instituts 1. Bd., S. 261), daß Ludwig auf seinen biblischen Stoff von Musikstudien her — Händels „Judas Makkabäus" — gekommen sei. Ich finde, daß sich aus dem Text sogar eine Beeinflussung auf Ludwigs Drama ergibt. Man vergleiche z. B. den Bericht des „Israelitischen Boten", der im II. Teil des Oratoriums den Siegesjubel in allgemeine Klage verwandelt, und ebenso im III. Teil die flammende Mitteilung vom Siege des Judas über Gorgias durch den Boten, die das Volk von inbrünstig-ängstlichem Flehen zu tumultuarischer Freude übergehen läßt, mit der gleichen Wirkung durch die Botenberichte auf das israelitische Volk im III. Akte der „Makkabäer". Der Siegesbericht Simons (Verse 1426/27, 1432/39, 1456/58) zeigt sogar Anklänge, wenn auch allgemeinerer Natur, an die betreffende Stelle im Oratoriumtexte. Und selbst in Einzelheiten kommen Berührungen vor:
im Texte:

> Werft ab das Feierkleid, legt Trauerkleider an und Asche streut auf euer Haupt!

in den „Makkabäern", Verse 1299/1300:

> Streut Asche auf das Haupt! Streut Asche, Asche!

vgl. auch Vers 385:

> Fort mit den Kränzen! Staub auf euer Haupt!

Der Aufruf des jüdischen Helden an sein Volk im II. Akte der „Makkabäer" ist in allgemeinster Form gleichfalls am Schlusse des I. Teiles des Oratoriums vorhanden, ferner der Bündnisantrag der Römer, der sich ebenfalls im Oratorium findet und hier ähnlich wiedergegeben wird wie bei Ludwig.
Im Oratorium:

> Mich sendet Roms Senat und trägt euch Bund und Freundschaft an. Wenn wider euch die Völker sich empören, dann wird Rom, die Herrscherin der Welt, euch Sieg und Ruh' erkämpfen.

In den „Makkabäern“:

> Mich sendet der Senat von Rom zu dir
>
> — — — — — — — — — — — — — —
>
> Und nun von solchem Heldenlauf gewonnen,
> Beut dir die große Roma ihren Schutz.

Es ist sicher anzunehmen, daß Ludwig Händels Oratorium, das bei der hundertjährigen Wiederkehr seiner Erstaufführung 1847 vieler Orten neu belebt wurde, gekannt hat.

Auch Wagners „Rienzi“, der bekanntlich den kurzen Traum einer erneuten römischen Republik behandelt und zu Beginn der 40er Jahre des XIX. Jahrhunderts im Dresdner Hoftheater vielfaches Aufsehen hervorgerufen hatte, kann vielleicht mit als eine äußerliche Anregung zu Ludwigs jüdischem Freiheitsdrama in Betracht gezogen werden.

Die Frage nach literarischer Beeinflussung sei hier insoweit gestreift, als ich im folgenden die Urteile derer angebe, die eine Anregung Ludwigs durch Hebbels Schaffen annehmen. Ludwig mit „Judith“ und „Herodes und Mariamne“ zu den „Makkabäern“ angeregt zu haben, nahm Hebbel schon selbst an. Die Schärfe, mit der er dies in einzelnen Briefen an Freunde ausdrückt, mag ihren Grund darin haben, daß Ludwig gerade von den Gegnern Hebbels: Freytag, Heyse, Geibel, bis zu einem gewissen Grade auch Ed. Devrient, gepriesen wurde, während Laube den Dichter des „Erbförsters“ und der „Makkabäer“, den „Gesunden, Naiven, Bühnengerechten“ im Gegensatz zu Hebbel zu nennen pflegte; ja er suchte direkt ihn gegen Hebbel auf dem Burgtheater auszuspielen (vgl. die Mitteilung einer Agnes Bernauer-Angelegenheit in Kuhs Hebbelbiographie, II. Aufl. 1907, Bd. II, S. 380/81). Zudem verkehrte Ludwig intim mit persönlichen Feinden Hebbels, vor allem mit Auerbach, dann auch mit Julian Schmidt.

Wenn Hebbel Ludwig als seinen eigenen Mit-Esser, der alle seine Stücke nacheinander ausbeute, im Jahre 1855 bezeichnet (Nachl. II. Bd. S. 29) und in einem anderen Briefe literarisch abhängige Schriftsteller als „Subjekte“ hinstellt, die ohne einen Vorgänger so wenig denkbar seien wie Otto Ludwig ohne ihn, und wenn er noch in einem seiner letzten Briefe sich grimmig über Laube äußert, er habe „Judith“ und „Maria Magdalene“ vom Repertoire heruntergeworfen und durch die N a c h a h m u n g e n Otto Ludwigs ersetzt (Nachl., II. Bd., S. 291), so sind ihm einzelne Literarhistoriker, wenn auch weit zurückhaltender, in dieser Annahme gefolgt: Max Koch und jüngst noch R. M. Werner, der Ludwig wenigstens einen „unbewußten Nachahmer Hebbels“ nennt. Krumm und Bartels, selbst in Hebbels Gefolgschaft, haben das Wort von der literarischen A b h ä n g i g k e i t Ludwigs dann weiteren Kreisen mitgeteilt. — Hebbel sah, wie aus einer Briefstelle hervorgeht, neben

„Judith“ auch „Herodes und Mariamne“ als Vorbild für Ludwigs biblisches Trauerspiel an, und hier muß er vor allem die Makkabäertradition, in der Mariamne, die letzte Makkabäerin, steht, vor Augen gehabt haben (vgl. in R. M. Werners kritischer Gesamt-Ausgabe Verse 378, 546, 1006, 1163, 1176/83, 1220/21, 1231/32, 1527, 2631/36, 2821/32). Möglich auch, daß die pläneschmiedende, ehrgeizige und hochfahrende Alexandra (vgl. Verse 931/37, 1157/61, 1175/83), die Ahnenstolze, die in ihrem jugendlichen Sohne Aristobul den Glanz des Makkabäerhauses wiederherstellen wollte (vgl. Mariamnens Worte: Verse 1144/61) und deshalb ihn betört, sich als Haupt von Israel auszuspielen, eine Anregung für gewisse Charaktereigenschaften Leas gegeben hat (vgl. auch ihr Bestreben, durch eine Heirat Mariamnens dem Hause neue Macht zu gewinnen (Verse 983/91). Aber schon im Alten Testament finden sich Mütter wie Rebekka, die ihren Söhnen ehrgeizige Pläne eingeben.

Auch das jüdische Religionsleben, das in beiden Dramen zur Entfaltung kommt, ist bei manchem Gemeinsamen immerhin nur ein Anhaltepunkt für gewisse Stoffverwandtschaft, weniger für ähnliche Stoffbehandlung. Ludwig hatte ursprünglich auch einen aus der Sekte der Heiligen, Samuel, geplant, und gleich Hebbels Sameas (Verse 1206/8) schließt Jojakim vor allem Heidnischen die Augen.

II.

Pläne von Amri und Boas begleiten in der „Mutter der Makkabäer“ Ludwigs die leidenschaftlichen Wutausbrüche dieser zwei. In der Skizze zu dieser zweiten Fassung läßt er die Simeiten sogar, ähnlich den gedemütigten Eisfelder Rebellen, aus Rache ein Feuer anlegen: „Leas Häuser, von den Simeiten in Brand gesteckt, lodern auf.“ Dabei sollte ein ausbrechendes Gewitter in grollendem Donner den Brandstiftern Recht zu geben scheinen. Der Aberglaube der Juden wird mächtig geschildert, z. B.: „Sie (Lea) will sich auf die Schwiegertöchter lehnen, die wollen nicht. Sie gehen, weil Leas Berührung mit dem Zorne Gottes anstecken muß.“ Boas tötet Lea nicht, denn: „Verflucht die Hand, die sich an dem vergreift, den Gott gezeichnet.“

III.

Auffallend erscheinen mir hier Anklänge an die Bibel, wie sich überhaupt in den Gestalten des alten Mattathias und der Lea einzelne Berührungspunkte mit dem I. Buche Mosis, Kap. 22 finden (Isaak, den Jakob segnend:

„Gesegnet sei, wer dich segnet, verflucht, wer dir flucht", und Rebekka, den Lieblingssohn zur Untreue am älteren Bruder verleitend: „Der Fluch sei auf mir, mein Sohn, gehorche nur meiner Stimme", und als Isaak den Erstgebornen in die Fremde entläßt, sagt er: „Die Völker müssen dir dienen, und Leute müssen dir zu Fuße fallen. Sey ein Herr über deine Brüder, und deine Mutterkinder müssen dir zu Fuße fallen").

Mattathias hat auch eine gewisse Ähnlichkeit mit Isaak, dem Klagenden: „Ich werde mit Leid in die Grube fahren." Dem sterbenden Priester hingegen leiht Ludwig im II. Akte die Worte des Simeon aus dem II. Kapitel des Lukas-Evangeliums: „Nun laß Herr deinen Diener in Frieden ziehen."

IV.

Otto Banck, ein Dresdner Kritiker aus den 50er Jahren des XIX. Jahrhunderts, findet in seinen „Kritischen Wanderungen auf drei Kunstgebieten", daß selbst „der dichterisch gewaltige Otto Ludwig" dem Zufall eine Rolle einräumt; und Freytag (Ges. Aufsätze, II. Bd., S. 66) erklärt es als Zufall, daß das Volk den Wahnsinn hat, am Sabbathtage nicht kämpfen zu wollen, „und vollends am Schlusse die zufälligen (!) politischen Motive, die den Antiochus bewegen abzuziehen."

Otto Ludwig hat sich verschiedentlich über die Frage der Verwendung des Zufalls ausgesprochen. In der Jugend spielt bei ihm sicherlich romantischer Einfluß mit: Tiecks Theorie der Wendepunkte (wo der Zufall jedesmal einsetzt). Hettner bezeichnet diesen Zufall als das moderne Schicksal und erkennt ihn als poetische Ausbeute der Mannigfaltigkeit der Situationen im Leben an, doch müßte der Wendepunkt gewissermaßen latent sein, so, daß er „dem Charakter der Personen und der Situation angemessen, zwar unerwartet aber nicht unwahrscheinlich eintrete." Praktisch hat dieser Einfluß Tiecks auf die Jugendnovellen Ludwigs eingewirkt, wie dies neuerdings in einer Jenaer Dissertation von Greiner festgestellt worden ist; theoretisch äußert sich der Dichter noch in späteren Jahren ähnlich den oben angegebenen Ausführungen Hettners. Ob dies derselbe Einfluß ist, der sich auch im „Erbförster" und in den „Makkabäern" findet, erscheint mir mehr als fraglich; theoretisch stimmte Ludwig jedenfalls noch spät mit der Normierung Hettners von der Tieckschen Praxis überein („Explikation der Charaktere"). Aber er schreitet darüber hinaus; denn das Drama ist bei ihm nur ein „Emporwachsen und Fallen der Leidenschaft in Aktion und Reaktion, und nur, was dieser Darstellung dient, weist über den Zufall hinaus" (Worte Ludwigs, zitiert bei Eick, Otto Ludwigs Wallenstein-Plan). Man vergleiche auch eine der letzten

Äußerungen des Dichters: „In den Gestalten Schillers findet sich meistens eine zweifache Unwahrheit, eine innere und eine äußere. Jene besteht darin, daß Schiller den Zufall in den Menschen legt, statt ihn von außen auf die Person wirken zu lassen" (VI. Bd., S. 306 der Ges. Schr., Gespräche mit Lewinsky).

V.

Eine ähnliche ethische Grundstimmung wie in den Versen 1650/54 herrscht in Ludwigs Jugendgedicht „Der Mensch und das Leben"; auch in dem Monologe Roses in der „Pfarrrose" (IV. Aufz., 12. Auftr.) heißt es: „Den Himmel stürmen mit Vorwürfen? (bitter lachend). Er ist taub. Und die ewige Liebe drüben ist ein Märchen."

Und der Leidenschaftsausbruch am Schlusse des 19. Auftrittes, als die Verlassene „wie eine Rasende nach dem Schlosse zu springt und in das Lärmen (der Verlobung Falkensteins) hineinruft", ist ein erster Versuch Ludwigs, das Feuerwerk des Affektes seiner dramatischen Kunst zu gewinnen. Schon hier will er auch das ethische Pathos gewisser biblischer Stellen anwenden. Am Rande der im Goethe- und Schillerarchive zu Weimar aufbewahrten Handschrift der „Pfarrrose" findet sich noch die Stelle, „in der Prophetensprache der Bibel" solle sich Roses Pathos ergehen. An eine Einwirkung der heroischen Raserei König Lears auf den Monolog Leas im IV. Akte braucht man daher, so naheliegend dies sonst wäre, nicht zu denken.

VI.

Das IV. Makkabäerbuch wurde zum ersten Male deutsch herausgegeben von Deismann in Kautschs „Apokryphen des Alten Testaments." Das VI. Kapitel 1—30 behandelt Eleazars stellvertretendes Leiden und Opfertod. Die für uns bedeutungsvollsten Stellen sind I, 11; XVII, 20—23: „Der Tyrann wurde durch sie (die Kinder) gestraft und das Vaterland geläutert; sind sie doch gleichsam ein Ersatz geworden für die durch die Sünde befleckte Seele des Volkes. Durch das Blut jener Frommen und ihren zur Sühne dienenden Tod hat die göttliche Vorsehung das vorher schlimm bedrängte Israel gerettet. Als Antiochus nämlich die Jerusalemiten nicht im allergeringsten zu zwingen vermocht hatte, fremde Sitten anzunehmen, da war er von Jerusalem abgerückt und wider die Perser gezogen."[1]) Der Verfasser meint, auf dem Grabsteine

1) Vgl. auch Tacitus, Hist. V, 8: „Der Krieg mit den Parthern (!) verhinderte ihn, das höchst garstige Volk zu bessern."

der Heldenmutter müsse stehen: „Sie hat das Volk und der Hebräer Verfassung gerettet." — Vgl. hierzu Hollmann a. a. O., S. 10 „Die sühnende Bedeutung des Leidens und namentlich des Todes der Gerechten und Märtyrer spielen seit der Makkabäerzeit eine große Rolle." — Vgl. ferner IV. Makkabäerbuch, VI, 29 und XVII, 22.

Im II. Makkabäerbuche, das für Ludwig hier allein in Frage kommt, wird eines Abzuges des Königs infolge des Martertodes der Kinder nicht Erwähnung getan. Die Idee des stellvertretenden Leidens findet sich hier nur VII, 37.

VII.

Wie Calderon einst das ganze romantische Zeitalter beeinflußt hat, ist bekannt. Selbst Goethes „Fragment einer Tragödie" oder „Trauerspiel in der Christenheit", wie es zitiert wird, bringt man in direkte Verbindung mit Calderon, und Scherer nennt es „Ein Martyrium in Calderons Geschmack."

Werner spricht von dem spanischen Dichter in emphatischen Ausdrücken, und zumal „Der standhafte Prinz", den zur Zeit, als Werner in Weimar lebte, Goethe zum ersten Male spielen ließ, wirkte mächtig auf ihn ein. Außer Tiecks „Genoveva", von der er noch auf dem Sterbebette Trost hofft, hat kein anderes Stück ihn so ergriffen, wie eben „Der standhafte Prinz."

Ob aber auch Ludwig sich von Calderon bewußt oder unbewußt hat anregen lassen? Gekannt hat er den spanischen Dichter, und schon in der „Maria" ist er entrüstet über das Publikum des Dresdner Hoftheaters, „das den Calderon auspfiff und den Clauren auf seinen Armen wiegte."

Ähnlichkeit mit dem III. Akte des „Richters von Zalamea" in Technik wie in der landschaftlichen Staffage und dem abenteuerlichen Inhalt zeigt die Szene im IV. Akte der „Makkabäer", die im Mondenscheine bei Rahels Grab spielt. Zunächst die Technik: Ludwig ist im Gebrauche des Monologes in seinem Hauptwerke äußerst sparsam gewesen; Judah am Schlusse des I. Aktes,[1]) dann noch einmal am Beginne des III. Aktes, ist der einzige, der allein auf der Bühne spricht.

Hier im IV. Akte muß uns der Dichter Leas Inneres enthüllen, aber er wendet dazu ein eigentümliches Kunstmittel an. Er läßt einen Monolog einsetzen von kurzer Dauer, um dann immer mehr und mehr dialogische Momente, allerdings mehr in Form von Wechselreden als wirklichem Gespräch, mit ihm zu verbinden, bis diese Momente schließlich überwiegen und am Schlusse

1) Hier hat der Dichter ja auch besondere Zwecke, vgl. Ges. Schr. Bd. VI, S. 421.

die endgültige Vereinigung zum Dialog erfolgt. Ludwig erreicht dadurch, daß zwei Monologe nebeneinander hergehen können und doch zugleich ein Zusammenhang zwischen ihnen besteht. Denn, ohne daß sie gesehen wird, spielt Naemi auf der Bühne, und das Erkennen der scheinbaren Ährenleserin ist zugleich der Beginn des nun einsetzenden Dialoges. Wie dies bei der Aufführung wirken mag, bleibe dahingestellt; beim Lesen jedenfalls ruft dieses eigenartige Verfahren einen seltsamen Reiz hervor. Vielleicht noch großartiger wirkt es bei Calderon, wenn es auch bei ihm nicht so stark durchgeführt wird wie bei Ludwig. Bei beiden Dichtern: einsames Gebirge, in dem die Schmerzensrufe eines im tiefsten getroffenen Weibes ertönen, Seufzer Isabels, die mit Gram am Himmel das Sonnenlicht über ihrer Schande aufgehen sieht und gleich Lea mit der Natur hadert. Unfern davon windet sich Crespo, der am Baume festgebunden wurde, als er sein Kind retten wollte, unter ohnmächtigen Klagen. Die Tochter sieht ihn nicht, bis ähnlich wie Naemi mit Lea, dann mit Judah, Isabel, Juan und Krespo sich zusammenfinden. Eine direkte Einwirkung braucht nicht angenommen zu werden, aber eine interessante Betrachtungsweise zweier Poeten bei verwandten Situationen und ähnlicher Durchführung derselben ergibt sich hier.

VIII.

Zu einer Zeit, da Hermann Hettner auch mit Hebbels Dichtungen noch nichts Rechtes anzufangen wußte, urteilte er über Ludwigs „Erbförster" mit einer Schärfe, die uns heute nur schwer noch verständlich ist: „So lange noch solche Albernheiten in Deutschland ihr Glück machen, so lange ist es eitel Prahlerei, wenn ihr wähnt, auf die Werner und Müllner hochmütig herabsehen zu dürfen" (Hettner, Das moderne Drama 1852, S. 114).

Aber auch andere Zeitgenossen, und zwar solche, die dem Verfasser des „Erbförsters" nahe standen, scheinen Anstoß an den romantischen Elementen in dem Stücke genommen zu haben, so z. B. Julian Schmidt, an den der Dichter in einem langen Verteidigungsbrief (mitgeteilt von Stern in den Ges. Schr. Bd. III, S. 7) schreibt, „die Stimmung des Wunders" habe er allein ausbreiten wollen, und das könne man einem Poeten nicht verwehren. Ludwig hätte ebenso an Heinrich Laube schreiben können, der bei allem Respekt vor der Dichtung doch ähnliche Ausstellungen zu machen hatte. Wenn Heydrich nach der Aufführung des „Erbförsters" in Dresden den charakteristischen Ausruf fand: „Ein Waldtraumbild, und doch volle Wirklichkeit, echtes Leben," so entdeckte Laube bei der Wiener Aufführung mit „jungdeutschem" Spürsinne eine realistische Kraft, die mit Romantik verquickt sei. Er meint skeptisch,

dies Stück sei aus einer Ehe zwischen der blauen Romantik und den realen Eindrücken des thüringischen Land- und Waldlebens entsprungen; es sei viel romantisches Spielzeug darin zu finden, von der „blauen Blume" und von der Vision der Tochter, die sich an dem geheimnisvollen Plätzchen des heimlichen Grundes erfülle. Nur bis zum Höhepunkte erschien ihm der Atem der Romantik über dem Trauerspiel anspruchslos und reizend.

Das Heer der Nüchternen, die allein im „Jungen Deutschland" ihr Spiegelbild fanden, urteilte völlig absprechend, und erst unserer Zeit blieb eine unbefangene Würdigung der Dichtung vorbehalten. Alfred v. Berger, dessen Urteil wir bereits im Einleitungskapitel der Abhandlung wiedergegeben haben, nahm sich auch praktisch als Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg des Waldstückes an.

IX.

Die Stimmungskunst in den beiderseitigen Reden der einsam zu Hause weilenden Frauen des Mannes vor der Katastrophe kommt sowohl im „Vierundzwanzigsten Februar" als auch im „Erbförster" zu reicher Entfaltung.

Trude:

> S'ist auch so einsam auf dem Gemmi hier!
> Dies Häuschen steht allein, drei Stunden in der Runde
> Kein menschlich' Wesen als nur wir!

Die Försterin:

> Und das Wetter wird immer schlimmer. Unten ein Nebel und oben das Gewitter immer näher .... Und so ganz allein in dem einsamen Jägerhaus mitten im Walde und so tief in der Nacht!

Und vorher, als Trude ein Klopfen am Fenster hört und statt ihres Mannes beim Hinausblicken eine Eule sitzen sieht:

> 'ne Eule klammert sich an's Fenster an,
> Auch sie sucht Schutz vor'm Sturm! — Was das Ding glotzen kann.
> Die Eulen, sagt man, wittern nahe Leichen,
> Auch mir ist's leichenhaft — die Angst will nimmer weichen.

Dagegen im „Erbförster":

Förster:

> War nicht jemand am Fenster?

Försterin:

> Das ist der alte Rosendorn draußen, der immer so ängstlich nickt und an's Fenster pocht, als hätt' er Unglück zu verhüten, und niemand hörte auf ihn.

Und als der heimkommende Gatte von seiner nächtlichen Wanderung auf dem Alpenpaß erzählt, von Reue gefaßt:

's war wie im Traum mir, wo man Schritte sonder Zahl
Mit Angst tut und doch liegen bleibt! So kam
Ich durch die Kluft zur Höhe . .
. . . . da mit Krächzen
Fliegt eine Dohle wie an Sees Rand
Sie hausen — zur Latern'; als trieb ein Lechzen
Zur Flamme sie!

so erinnert dies wiederum an die gleiche Situation im „Erbförster", wo Ulrich seinem Weibe den Mord im heimlichen Grunde allmählich zuraunt, z. B. an die Stelle:

. . . . und dann weiß ich nicht, ist's wahr, oder ist's ein schwerer Traum? — So einer, wo man nicht tun kann, was man will, und sich abmattet — weil man immer tun muß, was man nicht will!

und dann:

. . . . . da flog ein Schwarm Eulen auf und krächzte, das war, als sagten sie Amen . . . .

X.

Meier berichtet in seinen Erinnerungen an Ludwig: „Nach einer Himmelfahrtspredigt sprach er einmal ergreifend schön von dem tiefen Ernst des Gedankens, daß der Mensch sein eigenes Schicksal, Himmel und Hölle in seiner Brust trage." In den jüngst von Cordelia Ludwig aus dem Nachlasse des Dichters ausgewählten „Gedanken von Otto Ludwig" findet sich die gleiche ethische Grundanschauung: „Nicht das Schicksal jagt den Menschen, sondern der Mensch jagt nach seinem Schicksal."

Schon in der „Maria" heißt es: „Der Charakter des Menschen ist sein Schicksal", und gleichfalls aus der Leipziger Zeit ist der Brief an Schaller, in dem der junge Dichter schreibt, die Poesie habe zu zeigen, daß der Mensch seines eigenen Loses Schmied sei, an dem er jeden Tag, jede Stunde schmiede (zitiert bei Heydrich, a. a. O., S. 38).

In der Zeit nach „Zwischen Himmel und Erde" sucht er diesen Gedanken an einzelnen Persönlichkeiten nunmehr im Drama zur Geltung zu bringen, und er notiert sich im Planhefte zum „Waldstein": „Die Tragik liegt ganz im Charakter und ist die Geschichte einer Normalkrankheit."

XI.

Der Anfang der „Mutter der Makkabäer": Lea mit ihren Kindern, ist viel zu humoristisch für den Eingang eines Trauerspiels. Von dem Gram

der Mutter, der auch in die Gespräche der Kleinen hineinklingt, ist noch nichts zu hören. Auf Benjamins Frage:

Bist du nicht aus dem Hause Davids, Mutter? —

antwortet Lea:

Ja, kleiner Tor, vom ält'sten Sohne Davids;

und, was im fertigen Werke Joarim, der begeisterte ältere Knabe, dem aufmerksam zuhorchenden kleineren erzählt, muß hier Benjamin mühsam sich abfragen lassen; es wird ihm dafür zur Belohnung eine Dattel versprochen. In seinen Reden hat dieser Knabe einen Humor, der aus Kindermunde gesucht wirkt, und Lea behandelt den Kleinen wie Salome ihren Jakob:

. . . . Siehst du, daß ich ein Held bin? —

Lea:

Ja, im Schwatzen.[1])

Von all' diesen Reden der Kinder blieben im fertigen Werke nur noch die Verse Joarims:

Da — diesseits in dem Tal der Terebinthen

— — — — — — — — — — — — —

Der warme Hauch eigner Erinnerungen, das Bild der Mutter Otto Ludwigs, ist über dieser Eingangsszene erst in der Fassung letzter Hand, den „Makkabäern" zu finden.

XII.

Wie oftmals Ludwig gerade seiner „Makkabäer" in den letzten Jahren Erwähnung tat, während er des „Erbförsters" wenig und seiner Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" nur im Unwillen gedachte, wird das Schlußkapitel des I. Buches eingehend darzustellen haben. Betreffs der „Makkabäer" gelangte er schließlich bis zur entschlossensten Selbstapologie, deren sich Stern aus den Niederschriften des Dichters erinnern kann. Im folgenden seien allein Stellen herangezogen, die uns seine Auffassung von Judahs Charakter wiedergeben.

---

1) Vgl. hiermit Werners „Mutter der Makkabäer" II. A., 1. Sz., besonders S. 46 und 47.

Abir: Du Schwätzer (zu Jakob);

dann wieder Judas Makkabäus zu Jakob:

Du plapperst gut, doch lerne gut auch tun

Jakob: Das wird sich zeigen.

Abir: Wenn dein Maul wird ruh'n.

usw.

In den „Studien" wird Judahs Veranlagung zweimal, einmal in der abrupten Form, die dem dramaturgischen Grübler allmählich eigen wurde (V. Bd., S. 421), das andere Mal ausführlicher, gedeutet. Auch im Formen- und Farbenspektrum macht Ludwig eine interessante Mitteilung: „Der Erbförster, der Judah und die Lea schwebten mir in solchen Anschauungen vor — das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht tut."

In den Preußischen Jahrbüchern XXII, 4 finde ich eine, wie es scheint, sonst noch ungedruckte Stelle aus den Shakespearestudien, die Lücke hier zitiert. Sie betrifft die Tragik, die am Schlusse des Trauerspiels Judahs Gestalt umschwebe: . . . . Schmidt hat getadelt, Judah sei ein epischer Charakter, er leide nicht, aber man versetze sich in Judahs Charakter, und man wird finden, daß für diese Natur, wie sie ist, kein größeres Leiden möglich als das, welches er empfindet, daß er, der sich vermaß, alles zu sein, gleichsam der leitende, schaffende Gott der Befreiung selbst und als solchen entzückt sich anzuschauen, nun auch nichts weiter sich erscheinen kann als sein willenloses Werkzeug, daß es Gott war, der zeitweilig in ihm wirkte, was er in stolzer Selbstvergötterung für seinen eigenen endlichen Menschen hielt."

Ludwig berücksichtigt auch im Charakter Judahs, wie schon in der Analyse der 1. Szene des III. Aktes ausgeführt wurde, die Familientradition und läßt seinen Helden zugleich als Sohn Leas und als Bruder Eleazars erscheinen. Es ist von Ludwig sicherlich auch Absicht, daß er Judah so oft volltönend den eignen Namen aussprechen läßt.

XIII.

In der Form eines bloßen Fangballspieles mit einem einzelnen Worte, ohne daß auf diesem selbst ein effektvoller Nachdruck läge, ist dieses Verfahren Ludwigs schon im „Fräulein von Scuderi" vorhanden, und zwar an vielen Stellen.

In der „Pfarrrose" wird es hingegen schon in derselben glutvollen Weise verwandt wie in den „Makkabäern", z. B. im 10. Auftritt des V. Aufzuges — Roses Jammer, daß sie im Augenblicke, da sie sich zum ersten Male wirklich glücklich fühlt, von der Erde scheiden muß:

> Ich muß sterben. Jetzt, wo die Welt so schön ist, muß ich sterben! Jetzt, wo ich dein bin, muß ich sterben! Laßt mich doch nicht sterben! Es ist Frühling und ich soll sterben! Die Rosen blüh'n, und ich soll sterben! Nein; ich will nicht sterben. Die Liebe kann ja alles!

Auch im Roman wendet Ludwig dies Mittel der Anklammerung eines Redenden an e i n e n mehrmals wiederkehrenden Ausdruck an, so z. B. in

„Zwischen Himmel und Erde", wo sich Fritz wütend über Christianes Schönheit ergeht, über „diese verruchte Schönheit, diese fluchvolle Schönheit", die ihm zum Verderben geworden ist.

XIV.

Der Jugendfreund des Dichters, Schaller, teilte Heydrich später mit: „Jede schöne Landschaft konnte ihn bis zur Ekstase begeistern. Er jauchzte oft laut auf, wenn wir die düster-ernste Vorgebirgskette des Thüringer Waldes gemeinsam durchwanderten" (Stern a. a. O. S. 64).

Ludwig selbst meint: „Es ist seltsam, daß die Natur für mich personifiziert ist, daß ich nicht nur in ihr lebe, sondern wie ein Mensch mit dem andern, Gedanken austauschend, nicht bloß empfangend, und zwar so, daß mir einzelne Plätze förmlich zum Individuum werden, abgeschieden von den anderen und sozusagen wandelnd im Bewußtsein" (zitiert bei Stern a. a. O., S. 65).

An einer anderen Stelle meint der Dichter, er lebe in einem wundersamen Vernehmen mit Berg und Pflanze, weil der Liebesreichtum nicht zu dämmen sei (zitiert bei Stern a. a. O., S. 123).

Als Buchquelle für die landschaftliche Schilderung Palästinas kommt Schuberts „Reise in den Orient", die den Dichter nach einer Notiz im „Hauskalender" am 22. Dezember 1850 anzog, in Betracht. Auch K. v. Raumers „Palästina", Leipzig 1835, das mehrere Auflagen erlebte, scheint er benutzt zu haben, vor allem zur Kenntnis der Flora (Terebinthe, Sykomore) und der Fauna (Schakal, Löwe).

Zu Vers 1—5 der „Makkabäer" vgl. Raumer, S. 52: Im Terebinthentale besiegte David den Goliath.

XV.

„Die Mutter der Makkabäer" wurde in Übigau an der Elbe vom Dichter begonnen und auch vollendet. Laut den eingestreuten Daten umfaßte die Entstehungszeit des I. Aktes die Tage vom 28. August bis 13. September 1851, die des II. Aktes die Zeit vom 14.—29. September 1851, während uns Ludwig für den Abschluß des III. Aktes den 16. Oktober 1851 als Tag angibt. Der IV. und V. Akt des Dramas sind in einem Hefte beisammen und ohne Daten. Am Schlusse dieses Heftes kehrt eine Szene aus dem III. Akte wieder, anscheinend rasch hingeworfen und dann mit vielen Korrekturen versehen. Es folgt noch ein Heft, das eine Sonderabschrift des II. Aktes enthält, auf dem letzten Blatte befinden sich wiederum dem III. Akte zugehörige Bruchstücke.

Die Handschrift ist von graugelbem Papier und stellt durchaus ein Konzept dar. Die einzelnen Akte sind in Lagen — alles in Quartformat — zusammengebunden, die linken Hälften jeder Seite beschrieben, während die rechten für die Korrekturen freigelassen sind. Die Form ist teils Prosa, teils Jamben.

Dem Ganzen geht voraus die „Skizze zur Mutter der Makkabäer", 13 mäßig beschriebene Seiten in guter Handschrift. Jeder Aufzug wird auf 2 Seiten, nur der V. Aufzug ausführlicher auf 5 Seiten behandelt. Einzelne Stellen dieser knappen Erzählung sind schon dialogisch gehalten, in Prosa. Im Personenverzeichnis deutet die reichere Zahl von Personen: Hagla, Simons Gattin; Milka, die Witwe von Leas verstorbenem ältesten Sohne; Zeruja, Leas Bruder, schon an, daß der Dichter seinen Stoff noch nicht energisch zusammengefaßt hat. Nur der in der zweiten Fassung neu hinzugekommene Eleazar sollte von all diesen Nebenpersonen eine gewisse führende Rolle in den „Makkabäern" behalten.

Namen und Werke.[1]

(Unter der Rubrik „Ludwig" und „Werner" wurde alles auf ihre Makkabäerdramen Bezügliche ausgelassen.)

1) Für freundliche Winke bei Anlage des Registers wie für manchen anderen Ratschlag während der Drucklegung spreche ich meinem verehrten älteren Kollegen, Herrn Professor Paul Bahrt in Oschatz, herzlichen Dank aus.

